UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS-ARTES

DESENHO ROMÂNTICO PORTUGUÊS

CINCO ARTISTAS DESENHAM EM SINTRA

Volume II

Eduardo Manuel Alves Duarte

DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA DA ARTE

2006

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS-ARTES

DESENHO ROMÂNTICO PORTUGUÊS

CINCO ARTISTAS DESENHAM EM SINTRA

Eduardo Manuel Alves Duarte

DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA DA ARTE

Tese Orientada pelo Prof. Doutor José Fernandes Pereira

2006

ÍNDICE

VOLUME I

Agradecimentos..... i
Arquivos..... iv
PREFÁCIO 1
INTRODUÇÃO..... 9
1. A breve história de uma palavra..... 9
2. Portugal e romantismo..... 16
3. Romantismo e liberalismo..... 21
4. Historiografia do romantismo..... 25
5. Um rápido esboço do nosso romantismo..... 37
6. Romântico, eu?..... 40
7. Virgens, florestas e melancolia..... 44

PARTE I

A HISTORIOGRAFIA DA ARTE ROMÂNTICA EM PORTUGAL..... 48
1. As lições de um Mestre..... 48
1.2 O incómodo de estar no meio..... 51
1.3 o arco clássico..... 54
2. O século XIX..... 58
2.1 O conde-historiador Raczynski..... 58
2.2 Jornais e revistas defensores dos novos artistas..... 64
2.3 Teóricos da arte naturalista..... 70
3. O século XX..... 81
3.1 Ribeiro Cristino: um naturalista filho de um romântico..... 81
3.2 Um manual escolar de Leitão de Barros..... 84
3.3 Armando de Lucena: um artista e docente que escreve sobre o romantismo..... 86
3.4 Reynaldo: médico e historiador pouco dado ao romantismo..... 89
3.5 José de Figueiredo e uma exposição de desenho..... 91
3.6 Macedo: um memorialista-escultor assaz romântico..... 92
3.7 Aarão de Lacerda e Fernando de Pamplona..... 102
3.8 Dois historiadores americanos e uma outra exposição de desenho 104
3.9 José-Augusto França: a visão apaixonadamente crítica e a fatalidade do romantismo..... 106
3.10 Histórias da Arte e exposições recentes..... 113
3.11 Últimas palavras..... 120

PARTE II

1. A CRIAÇÃO DE LORD BYRON..... 122
1.1 Um passeio pelo Éden..... 122
1.2 Portugal esquece a visita do poeta..... 137
2. SINTRA VISTA PELOS ESTRANGEIROS..... 149
2.1 Um aventureiro italiano..... 149
2.2 Um oficial pouco cavalheiro..... 250
2.3 William Beckford no meio das moitas e das cores negras..... 151
2.4 Um arquitecto em Sintra..... 157
2.5 Robert Southey e a descoberta de Portugal..... 160
2.6 Um sueco romântico em Portugal..... 165
2.7 Um militar inglês em Sintra..... 166
2.8 Uma inglesa em Sintra..... 168
2.9 O Éden no vale de um inglês..... 174
2.10 Dois alemães em Sintra 176
2.11 Dois franceses em Sintra..... 180
2.12 Hans Christian Andersen em Sintra..... 182
2.13 Gravuras de Sintra..... 184
2.14 O Éden ajardinado por Robinson..... 184
2.15 Viajantes polacos..... 188
3. SINTRA VISTA PELOS PORTUGUESES..... 190

3.1 Gil Vicente: um jardim do rei Salomão e uma dama..... 190
3.2 Camões entre as náiades em Sintra..... 190
3.3 As pedras antigas e as cruzes de Francisco de Holanda..... 191
3.4 Garrett e Byron caminham juntos pela serra..... 193
3.5 Herculano e uma cruz na serra de Sintra..... 200
3.6 A pintura da “Sintra Pinturesca”..... 201
3.7 D. Pedro V e D. Estefânia em Sintra..... 204
3.8 Desenhar Sintra..... 206
4. PERFIL DE UM REI QUE ESCREVIA E DESENHAVA..... 208
4.1 A historiografia de um rei obrigatoriamente romântico..... 208
4.1.2 Um rei romântico?..... 222
4.2 A Educação de D. Pedro V..... 229
4.2.1 Um excelente aluno..... 229
4.2.2 O fascínio pelas letras..... 234
4.2.3 Um esforçado estudante de desenho e pintura..... 237
4.2.4 Um príncipe em Sintra, entre rochedos e “aventesmas”..... 243
4.3 D. Pedro V e as artes plásticas..... 245
4.3.1 Alguns quadros nos aposentos do rei..... 245
4.3.2 As visitas de estudo..... 246
4.4 D. Pedro e a pintura..... 249
4.4.1 A Inglaterra, as pinturas e os desenhos dos pintores renascentistas, com a crítica a Rubens..... 249
4.4.2 A Bélgica entre o breve elogio a Rubens, as mulheres voluptuosas e a “infancia da arte”..... 255
4.4.3 A Holanda e o “effeito magico” da pintura de Rembrandt..... 257
4.4.4 A Alemanha e as boas colecções de arte..... 259
4.4.5 A visita ao ducado de Gotha e a compra de um quadro..... 261
4.4.6 A Áustria entre a boa pintura antiga e a moderna, pior que a da Academia de Lisboa..... 263
4.4.7 A viagem de 1855: o Louvre, os clássicos e os românticos..... 265
4.4.8 No Louvre..... 266
4.4.9 A visita à exposição de Belas-Artes..... 270
4.5 D. Pedro e a escultura..... 273
4.5.1 O classicismo..... 273
4.5.2 A escultura em Portugal: o encontro com a escultura medieval..... 274
4.5.3 A escultura no estrangeiro: o gosto pelo clássico e pelo medieval, a crítica ao barroco..... 276
4.6 D. Pedro e a arquitectura..... 279
4.6.1 O elogio da arquitectura gótica..... 280
4.6.2 A indiferença pela arquitectura clássica..... 285
4.6.3 O fascínio pela arquitectura moderna..... 288
4.7 O Hospital de D. Estefânia..... 290
4.7.1 As primeiras ideias..... 290
4.7.2 A construção do Hospital..... 293
4.8 A arte na sociedade moderna..... 298
4.9 Um rei fascinado pelo design..... 300
4.9.1 Fábricas e máquinas..... 301
4.9.2 Máquinas militares e navios de guerra..... 303
4.9.3 A velocidade dos comboios..... 307
4.9.4 Uma ponte “extraordinária”..... 309
4.9.5 Design de comunicação..... 311
4.10 D. Pedro, a Academia de Belas-Artes de Lisboa e os artistas..... 312
4.11 A morte romântica..... 314

VOLUME II

PARTE III

1. CINCO ARTISTAS DESENHAM E PINTAM EM SINTRA..... 320
1.1 A natureza..... 322
1.2 Rochedos e nuvens..... 326
1.3 A composição..... 329
1.4 Os cinco artistas..... 332
1.5 O sentido do quadro..... 334
2. TEORIA DO DESENHO PORTUGUÊS ATÉ AO SÉCULO XIX..... 339
2.1 A dificuldade de uma "teoria"..... 339
2.2 Francisco de Holanda..... 344
2.3 O intervalo de Trento e as suas consequências..... 359
2.4 Machado de Castro e a frondosa árvore do desenho 364
2.5 O desenho nas academias da segunda metade de Setecentos..... 373
2.6 Os livros de 1801 e o desenho de objectos..... 378
2.7 Cirilo, o desenho e as inevitáveis estátuas antigas..... 381
2.8 Portuense e Taborda..... 386
2.9 Garett e o desenho de uma "flor bela"..... 389
3. TEORIA DO DESENHO PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX..... 395
3.1 A Academia de Belas-Artes de Lisboa e o desenho..... 395
3.2 O ensino do desenho na Academia de Lisboa..... 403
3.3 Pouca teoria e alguns métodos..... 412
3.4 Assis Rodrigues e a teoria do desenho..... 423
3.5 O desenho nas exposições da Academia..... 454
3.6 A revolução dos jovens românticos..... 462
3.7 1860: o desenho e os saberes teóricos..... 469
3.8 O triunfo do desenho nas décadas de 70 e 80..... 481
3.9 O restante século XIX..... 493
4. O DESENHO DOS PROFESSORES DA ACADEMIA DE BELAS-ARTES DE LISBOA..... 498
4.1 Joaquim Rafael (1783-1868)..... 499
4.2 António Manuel da Fonseca (1796-1890)..... 501
4.3 Caetano Aires de Andrade (1787-1856?)..... 506
4.4 André Monteiro da Cruz (1770-1851)..... 507
4.5 Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)..... 508
4.6 Máximo Paulino dos Reis (1778-1865)..... 512
4.7 José da Costa Sequeira..... 514
4.8 Impressões dos desenhos dos professores..... 515
5. O DESENHO DOS CINCO ARTISTAS EM SINTRA..... 517
5.1 Tomás da Anunciação (1818-1879)..... 517
5.2 Francisco Metrass (1825-1861)..... 536
5.3 Vítor Bastos (1829-1894)..... 551
5.4 José Rodrigues (1828-1887)..... 559
5.5 João Cristino da Silva (1829-1877)..... 564
5.6 Visconde de Meneses (1817-1878)..... 570
5.7 António José Patrício (1827-1858)..... 577
5.8 João Pedro Monteiro..... 582
6. O DESENHO NA *SOCIEDADE PROMOTORA DAS BELAS-ARTES EM PORTUGAL*..... 588
6.1 Primeira Exposição..... 588
6.2 Segunda Exposição..... 593
6.3 Terceira Exposição..... 595
6.4 Quarta Exposição..... 597
6.5 Quinta Exposição..... 599
6.6 Sexta Exposição..... 600
6.7 Sétima Exposição..... 601
6.8 Oitava Exposição..... 602
6.9 Nona Exposição..... 603
6.10 Décima Exposição..... 605
6.11 Décima Primeira Exposição..... 607

6.12 Décima Segunda Exposição..... 608
6.13 Décima Terceira Exposição..... 611
6.14 Décima Quarta Exposição..... 612
6.15 Algumas reflexões..... 613
7. OS DESENHOS DE D. PEDRO V, DE SEUS IRMÃOS E UMA COLECÇÃO DA PENA.... 617
7.1 Infanta D. Antónia (1845-1913)..... 617
7.2 Infante D. Augusto (1847-1889)..... 620
7.3 Infante D. Fernando (1846-1861)..... 621
7.4 Infante D. João (1842-1861)..... 622
7.5 Desenhos no Castelo da Pena..... 623
7.7 D. Pedro V (1837-1861)..... 626
CONCLUSÃO..... 635
FONTES E BIBLIOGRAFIA..... 644
A - Fontes Manuscritas..... 644
I. Academia Nacional de Belas-Artes..... 644
II. Biblioteca da Ajuda..... 644
III. Faculdade de Belas-Artes (Arquivo)..... 645
IV. Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa..... 648
B - Fontes Impressas..... 648
C - Catálogos..... 662
D - Estudos e Obras de Referência..... 665
ÍNDICE ONOMÁSTICO..... 687

VOLUME III

Documentos, Imagens, Fichas de Desenhos dos Professores da Academia de Belas-Artes de Lisboa e dos Braganças

VOLUME IV

Fichas de Desenhos dos Cinco Artistas em Sintra e de outros Românticos

PARTE III

1. CINCO ARTISTAS DESENHAM E PINTAM EM SINTRA

No fim da viagem que fizemos por Sintra, acompanhando alguns dos mais importantes escritores, poetas (consagrados e malditos) ou simples memorialistas portugueses e estrangeiros, chegamos a um quadro, *Cinco artistas em Sintra*, simultaneamente, o nosso ponto inicial e final de toda esta reflexão em torno do desenho.

Entre o muito que se escreveu sobre o referido quadro de João Cristino da Silva (1855)[1], salientamos duas interessantes leituras:

"[Cristino da Silva] Aproveitou-se de uma digressão a Cintra com alguns collegas para tirai d'ali o assumpto da sua composição.
Cinco artistas em Cintra foi o titulo do quadro. Representa elle cinco artistas no campo, desenhando do natural. Annunciação está assentado no centro; por traz d'elle, vê-se Metrass de pé. Alguns aldeãos olham com attenção e curiosidade para os albuns em que os dous desenham. N'um plano a distancia, estão Bastos e Christino de pé, e José Rodrigues assentado, desenhando tambem. Ao fundo, vê-se o castello da Pena."[2]

"Foi uma grande afirmação êsse quadro. Tentativa de novidade na atmosfera, perspectiva bem observada, boa distribuição no agrupamento das personagens, constituíram um episódio gracioso, moderno, vivido e bem executado. A-pesar-de muito terrosa ainda, a tonalidade geral da composição procura, todavia, libertar-se das receitas académicas."[3]

---

[1] Entre outras referências bibliográficas, destacamos: Ernesto Biester – *Cinco Artistas em Cintra*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1º ano, n.º 5, Maio, 1857, pp. 6-7; Diogo de Macedo – **Sintra na Pintura do Século XIX.** Lisboa, 1950; ; José-Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, Lisboa, 1990, pp. 265-267. (A 1ª ed. é de 1967); José-Augusto França – *Perspectiva Artística da História do Século XIX Português*, in **(In)definições de Cultura.** Lisboa, 1997, pp. 92-93. Este texto é de 1979-1980; Lucília Verdelho da Costa – *Para uma abordagem da paisagem romântica: Anunciação, Cristino e Metrass*, in **Romantismo. Imagens de Portugal na Europa Romântica.** Sintra, 1998, pp. 283-289; José-Augusto França – **O Pombalismo e o Romantismo.** Lisboa, 2004, pp. 94-95; Raquel Henriques da Silva – *Romantismo*, in **Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950.** Lisboa, 1994, pp. 28-29; Maria de Aires Silveira – *Cinco artista em Sintra*, in **Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950.** Lisboa, 1994, p. 34; Raquel Henriques da Silva – *Romantismo e pré-naturalismo*, in **História da Arte Portuguesa**, vol. III, Lisboa, 1995, pp. 330-331; Maria de Aires Silveira – *João Cristino da Silva (1829-77)*, in **João Cristino da Silva: 1829-1877.** Lisboa, 2000, pp. 26-28, 104-105; Helena Carvalhão Buescu – *João Cristino da Silva e o Tema da Paisagem na Literatura Portuguesa de Meados do Século XIX*, in **João Cristino da Silva: 1829-1877.** Lisboa, 2000, pp. 78-81; Elisa Soares – *Cinco Artistas em Sintra*, in **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal.** Lisboa, 1999, pp. 230-231; Raquel Henriques da Silva – *Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro: afirmação do estatuto do Artista na segunda metade do século XIX*, in **Propaganda & Poder.** Lisboa, 2001, pp. 421-428. (Este texto resulta da conferência com o mesmo nome no congresso Propaganda & Poder. Congresso Peninsular de História da Arte, 5 a 8 de Maio de 1999)

[2] Rangel de Lima – *João Christino da Silva*, in **A Arte**, Lisboa, Dezembro de 1879, p. 181.

[3] Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo.** Lisboa, 1943, p. 67

Sem dúvida, esta pintura apresenta uma qualidade que deve ser valorizada, no âmbito da pintura oitocentista portuguesa[4]. O quadro, como refere o pintor, foi pintado expressamente para a Exposição Universal de Paris desse ano[5].

Como o próprio título indica, a tela representa, como vimos, o grupo de artistas, alinhados à volta de Tomás da Anunciação que, como inspirador dos seus colegas, ocupa uma posição central. Atrás de si, encontra-se Francisco Metrass e, num segundo plano, junto aos rochedos, o trio formado por Vítor Bastos, Cristino da Silva e José Rodrigues. Recorde-se que para Cristino da Silva, Anunciação foi sempre um colega, amigo e mestre[6].

Segundo um crítico da época, os cinco representavam dignamente a nova geração da Academia de Belas-Artes, com as suas "brilhantes" obras, sendo verdadeiros "irmãos na arte" e na amizade[7]. Formavam uma verdadeira e sincera "irmandade", pouco vista no clima nacional mais propenso a "grupos", "camarilhas" e "compadrios."[8] Esta irmandade, à nossa escala, recorda a dos *Nazarenos*, entre muitas outras, que proliferaram no século XIX.

Sabemos, por uma informação contemporânea e rigorosa, que o quadro se deveu a uma "digressão artística" que Cristino e os seus quatro amigos fizeram por Sintra na Primavera de 1854:

"Inspirado pela magestade d'aquelles colossos de pedra, pela louçania d'aquelles vergeis, pelo gigantesco d'aquellas arvores e pela pompa de toda aquella natureza, attributos que tornam Cintra tão pittoresca e formosa, o artista revelou-se e produziu uma obra de subido valor."[9]

Esta itinerário que os artistas fizeram pelos campos afigura-se fundamental para a nova abordagem à natureza, sendo o quadro uma espécie de versão pictórica das *Viagens na Minha Terra*, devido à própria viagem dos artistas e à consequente descoberta da terra portuguesa, mais precisamente de Sintra.

Como facilmente se adivinha, Cristino deverá ter sido bastante influenciado pelas descrições literárias portuguesas e estrangeiras, tendo como ponto de partida primordial lord Byron. Evidentemente, o pintor não recordou somente o inventor e divulgador

[4] José-Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, p. 267.
[5] João Cristino da Silva – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866.** Lisboa, 1866, p. 36.
[6] Idem, p. 40.
[7] Ernesto Biester- op. cit., p. 6.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem.

internacional da Sintra romântica, mas igualmente os portugueses Garrett e Juromenha, entre outros autores nacionais e estrangeiros. O quadro, que funciona como manifesto artístico deste grupo de artistas, tem como paisagem o lugar mais emblemático de todo o nosso romantismo nacional e um dos lugares já míticos, na época, depois dos versos e das palavras do vate inglês.

Sintra era, portanto, um lugar onde, nas palavras do visconde de Juromenha:

"(...) he difficil de encontrar em outra qualquer parte tão variada belleza, tão lindos horisontes, e viçosos arvoredos, como se encontrão no limitado espaço desta serra, a mesma asperesa dos penedos contrastando com a amenidade dos bosques he talvez hum dos seus mais bellos ornatos. Estes enormes calháus que parecem expellidos do centro da terra, e provavelmente o forão em alguma commoção deste elemento, formão hum effeito optico, que não he facil descrever: são huma coroa que remata tão bella producção da natureza."[10]

Cristino, como que seguindo o repto do visconde em 1838, pinta o quadro, num cenário particularmente difícil, como havia constatado o nosso escritor:

"Mas levantemos o nosso tosco pincel, que mal póde debuxar scenas, cujos effeitos se sentem, mas não se podem descrever (...)"[11]

Recorde-se que este quadro anuncia a fidelidade e o amor de Cristino da Silva pela paisagem de Sintra, onde pintou dois dos últimos quadros que expôs nos salões da Sociedade Promotora de Belas-Artes antes de morrer louco[12].

1.1 A natureza

Foi esta geração de artistas que praticou a paisagem e divulgou plasticamente Sintra nos seus quadros, estimulados talvez pela figura de D. Fernando e inspirados pelas palavras ainda muito vivas de poetas e escritores. Também no período naturalista os artistas pintaram insistentemente Sintra[13].

[10] Visconde de Juromenha - **Cintra Pinturesca**, **ou Memoria Descriptiva da Villa de Cintra**, **Collares**, **e seus arredores**. Lisboa, 1838. Utilizámos a ed. de Sintra, 1989-1990, p. 23.
[11] Idem, pp. 29-30.
[12] Lucília Verdelho da Costa – op. cit., p. 286.
[13] Diogo de Macedo – **Sintra na Pintura do século XIX.** Lisboa, 1950. Este catálogo, da exposição com o mesmo título, tem um pequeno texto de Diogo de Macedo sobre alguns dos artistas que pintaram Sintra (pp. 3-11). A exposição, no palecete do parque municipal de Sintra, contou com 25 trabalhos de

Antes da tela de Cristino, outros artistas portugueses, como, por exemplo, Cirilo e Vieira Portuense desenharam e pintaram a natureza, mas, ao que parece, não se fizeram representar no seu seio. Esta é a grande novidade do quadro *Cinco artistas em Sintra* e uma das suas mensagens mais importantes. Além dos dois pintores referidos, outros houve que desenharam e pintaram a natureza com os olhos, os traços e as cores da sensibilidade Pré-Romântica[14].

Contudo, até 1780 é escassa a pintura de paisagem no nosso país[15]. Artistas franceses, como Pierre-Antoine Quillard (c. 1703-1733), Jean Pillement (1728-1808), Alexandre Jean Nöel (1752-1834), Nicolas-Louis Albert Delerive (1755-1818), que passaram e trabalharam no nosso país, exploraram a temática da natureza, como fez igualmente Joaquim Marques (1755-1822)[16].

A natureza no século XVIII era o princípio de universalidade, da ordem e da finalidade[17]. A pintura de paisagem nesse século era considerada um género inferior face à histórica, que era o género nobre[18]. Salvo alguns apontamentos mais livres, de uma forma geral, a representação da natureza do século XVIII estrutura-se nos esquemas típicos do classicismo e de uma natureza racionalizada, sendo a temática paisagista guiada pelas ideias e princípios do gosto literário. A pintura estava ainda bastante influenciada pelos valores da narração e a natureza, segundo a visão literária, era muitas vezes concebida no estilo pastoral ou no estilo heróico[19].

Anunciação e Cristino da Silva, Silva Porto, Alfredo Keil, Henrique Casanova, Ricardo Hogan, José Malhoa, D. Carlos de Bragança, Carlos Reis, Roque Gameiro, Veloso Salgado, Alberto de Sousa, etc. Na zona sintrense pintaram também Meneses, Leonel e Newton; Silva Porto pintou *A Charneca de Belas*, levando outros companheiros (Malhoa, Ramalho, Vaz, Reis, etc.) a descobrirem "trechos inspiradores" de Sintra para os seus quadros.

[14] Vd. a este propósito Agostinho Marques de Araújo – **Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)**, 2 vols., Porto, 1991 [Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Policopiado] e o catálogo da exposição **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII.** Lisboa, 1996. A referida exposição teve Nuno Saldanha como Comissário Geral e Agostinho Araújo como Comissário Científico.

[15] Agostinho Marques de Araújo – op. cit., 1º vol., pp. 129-131.

[16] Vd. os respectivos textos no catálogo referenciado na nota anterior: Nuno Saldanha - *Pierre-Antoine Quillard (Paris, c. 1703-Lisboa, 1733)*, in **Jean Pillement 1728-1808**..., pp. 189-197; Miguel Faria - *Alexandre Jean Nöel (Brie-Compte-Robert, 1752-Paris, 1834)*, in **Jean Pillement 1728-1808**..., pp. 203-207; Nuno Saldanha - *Nicolas-Louis Albert Delerive (Lille,1755-Lisboa, 1818)*, in **Jean Pillement 1728-1808**..., pp. 217-219; José de Monterroso Teixeira - *Joaquim Marques (Lisboa, 1755-1822). Entre a Paisagem, a Veduta e o Capricio*, in **Jean Pillement 1728-1808**..., pp. 223-227.

[17] Pedro Calafate – **A Ideia de Natureza no século XVIII em Portugal. 1740-1800.** Lisboa, 1994, p. 156.

[18] Georges Pillement – **Jean Pillement.** Paris, 1945, p. 45. Este autor considera a paisagem no século XVIII como a fotografia nos anos 40 do século XX.

[19] Nuno Saldanha – *Natureza. A ideia de natureza na estética e poéticas da pintura do século XVIII*, in **Jean Pillement 1728-1808**..., p. 23.

O interesse pela natureza, centrada principalmente pelas curiosidades, jardins e botânica em termos gerais, começou por ser científica e a sua representação considerada uma obra essencialmente mecânica. A utilidade da natureza e a respectiva reprodução estavam fora do campo da consciência estética. O trabalho começou mesmo por ser de artesãos e não de artistas[20].

A teoria da pintura, como escreve a *Encyclopédie*, havia estabelecido que a paisagem se podia representar tendo por base os aspectos reais, mas aos quais se permitia fazer modificações. As representações eram em parte imitadas da natureza e em parte idealizadas. Deste modo, podia-se pintar o campo, sem sair do *atelier*. A pintura de paisagem, de acordo com a *Encyclopédie*, dividia-se em três categorias: vistas (quando os quadros imitavam fielmente a paisagem); paisagens mistas ou vistas compostas (nos quais os aspectos campestres eram imitados em parte da natureza e em parte imaginados); e as representações ideais da natureza campestre ou as paisagens ideias (criadas com o auxílio apenas das recordações e da imaginação do pintor). O autor da *Encyclopédie* considerava que nas vistas faltava frequentemente exactidão e nas paisagens mistas abundava a imaginação. Deste modo, o género mais nobre da paisagem, porque revelava génio, exigindo maior talento, eram as representações ideais. Este último género de paisagens produzia os mais belos quadros da natureza campestre, mas também podia produzir os piores[21].

As paisagens mistas distinguiram-se principalmente na Holanda e as representações ideais na Alemanha, França e, principalmente, na Itália. As razões pelas quais estes países desenvolveram as representações mistas ou as ideais prendiam-se com os aspectos ligados às paisagens e à geografia, mas também porque naqueles últimos três países os pintores não habitavam os campos e os modelos campestres estavam dispersos, pelo que se viam obrigados a procurar e a escolher as melhores paisagens[22].

Principalmente na pintura - e menos no desenho, certamente devido ao seu formato e apelo imediato –, a natureza pintada por Quillard, Pillement, Nöel, Delerive ou Marques era racionalizada, extraordinariamente fabricada e idealizada, quase sempre coada por cores irreais e por uma luz estranha e etérea, demasiado branca e azulada, bem visível, por exemplo, em numerosos trabalhos de Pillement, nos quais se observava nitidamente

[20] Jean Starobinski – **L'Invention de la Liberté. 1700-1789.** Genève, 1987, p 116-117.
[21] Watelet – *Paysage*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts.** Tome Premier. Paris, 1788, p. 619.
[22] Idem, p. 620.

o seu característico "exotismo tropical."[23] Facilmente concluímos que a natureza representada por estes pintores era proporcionalmente muito mais a paisagem ideal que a mista ou a vista.

A natureza dos nossos cinco artistas românticos, apesar de ainda algo fabricada e melhorada, partia de registos mais verosímeis e reais; sendo, por consequência, menos fabricada, idealizada e perfeita. Embora recomposta no *atelier*, ela deixou de ser uma "alusão intelectual indirecta" para ser uma "directa presença física."[24] Em termos de proporção, podemos afirmar um decréscimo da paisagem ideal e já um domínio da paisagem mista. Pensamos que provavelmente a grande qualidade e o fascínio da paisagem romântica dos nossos artistas seja precisamente o estranho e difícil equilíbrio entre a realidade e a preocupação por uma natureza silenciosa e dourada, moldada por uma qualquer força poderosa, oculta que nascia da recordação e imaginação dos pintores.

Friedrich escreveu que o artista deveria pintar não apenas o que via diante dos seus olhos, mas igualmente o que via dentro de si. Se nada visse no seu interior, deveria mesmo desistir de pintar aquilo que via diante de si[25]. A natureza e a paisagem era, simultaneamente, exterior e interior... o mesmo é dizer romântica.

Entre outros artistas, Nöel passou por Sintra, no Verão de 1780, tomando a lápis apontamentos de árvores, pormenores do Castelo dos Mouros e a serra, vista da Praia das Maçãs[26].

Como se sabe, antes dos românticos, Domingos António de Sequeira, notável desenhador e pintor, centralizou-se em larga medida no retrato e na alegoria daqueles que vão tendo o poder[27]. Curiosamente, um ano antes da visita de Byron, em 1808, Sequeira passou por Sintra e fixou a lápis o perfil da povoação, com o Paço Real a sobressair do casario e, principalmente, os grandiosos cumes da serra e o diálogo entre o arvoredo e as massas rochosas[28]. Observando-se o registo, percebe-se que o desenhador

---

[23] Agostinho Marques de Araújo – op. cit., 1º vol., p. 451.
[24] José-Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, p. 265.
[25] Charles Harrison; Paul Wood; Jason Gaiger – **Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changin Ideas.** Oxford-Massachusetts, 1998, p. 54.
[26] Agostinho Marques de Araújo – op. cit., 1º vol., p. 158.
[27] Idem, p. 454.
[28] Idem, pp. 161-162. O texto e a reprodução deste desenho, a lápis preto, encontra-se em Maria Alice Mourisca Beaumont – **Domingos António de Sequeira. Desenhos.** Lisboa, 1972-1975, pp. 88 e 159. O desenho encontra-se nas fl. 48 v.º-49 dum álbum.
O desenho da serra de Sintra está também reproduzido em José-Augusto França - **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, Lisboa, 1990, pp. 160-161.

ficou fascinado pelo imenso cenário e, sobretudo, com a ondulação dos cumes da serra, pontuados por um sem número de rochas. A elevação de Sintra, formada por uma cadeia de cinco montanhas, bem visíveis no desenho, revelou-se uma matéria suficientemente plástica para atrair o olhar do desenhador e pintor. Um outro desenho de Sequeira pode ter sido realizado dum qualquer ponto elevado do Monte da Lua[29]. O artista, que nunca foi propriamente um pintor ou desenhador de paisagem - quando surge é apenas um cenário -, não deixou de ser tocado pelo lugar misterioso da longa e pedregosa serra que termina no mar.

1.2 Rochedos e nuvens

O quadro vive essencialmente do amplo espaço e, sobretudo, do lugar já mítico para o romantismo internacional e português. Diante do quadro, como que somos obrigados a recordar alguns dos poemas de Byron e de Garrett e os textos que inúmeros escritores dedicaram a Sintra. Toda essa rica e vasta literatura tem a sua correspondência plástica precisamente neste trabalho de Cristino da Silva.

O local escolhido é agreste e romântico na presença dos opostos: a vasta e quase infinita planície ocultada pela imensa rocha ao centro, que tudo ocupa e parece romper com toda a sua força o próprio rectângulo da tela, e, no lado esquerdo, ao longe, a serra de Sintra e o seu "delirante castelo" neomedieval sonhado e construído por D. Fernando II[30]. Numa mesma tela, encontravam-se o passado de Sintra cantado por poetas e escritores e o moderno castelo[31]. Recorde-se que, na opinião de Ernesto Biester, a Pena era "uma das maravilhas de Portugal, e talvez sem rival nos outros paizes."[32]

A cena, pela posição em que surge o longínquo castelo da Pena (com a torre do relógio do lado esquerdo), parece ter sido registada num ponto a oeste deste edifício, em direcção ao oceano. Ficamos, deste modo, com a sensação de que o quadro foi pintado na planície a oeste da serra, algures na zona que se abre ao mar. Contudo, a ausência de outros pontos de referência dificultam a localização rigorosa ou sequer aproximada.

---

[29] Maria Alice Mourisca Beaumont – op. cit., desenho com o n.º 179 (pp. 88 e 159). Este desenho, a traço e aguarela cinzenta, pela presença de rochas e de manchas que parecem ser de nevoeiro, indicia ter sido realizado num ponto elevado da serra de Sintra.

[30] José-Augusto França – *Que Romantismo(s)?*, in **(In)definições de Cultura.** Lisboa, 1997, p. 177.

[31] Raquel Henriques da Silva – *Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro: afirmação do estatuto do Artista na segunda metade do século XIX*, p. 422.

[32] Ernesto Biester – *S. M. El-Rei o Sr. D. Fernando II*, in **Revista Contemporanea**, Lisboa, 2º ano, 1860, p. 12.

Sintra teve sempre uma característica muito interessante e surpreendente: não é apenas um lugar português, mas um local privilegiado da imagética romântica setentrional, sonhado, entre muitos outros, por Byron, Beckford, até chegar ao castelo do segundo marido de D. Maria II. Consequentemente, Sintra como que foi um pedaço estrangeiro e de terra do norte da Europa em Portugal.

Na sua tela, Cristino representa a planície, as rochas e a serra árida que constituíam, no essencial, o cenário natural de Sintra. Na época, o monte da Lua ainda estava despido de vegetação que seria mandada plantar pelo príncipe de Saxe Coburgo-Gotha[33]. As árvores e as manchas verdes existiam apenas em determinados pontos nas faldas da serra e nos vales profundos onde corriam águas ou junto à vila, como testemunham inúmeras gravuras e pinturas da região e da localidade[34]. A este propósito escreveu Robert Southey:

"Esta imensa rocha ou montanha, coberta em certos pontos de vegetação rala e baixa, ergue-se noutros em escarpas pontiaguda, constituídas por pedras tão enormes e tão bizarramente alcandoradas que nem toda a maquinação de vulcões e dilúvios chegará para lhes explicar satisfatoriamente a origem."[35]

Mas aquilo que, neste quadro, mais nos fascina é, além da planície povoada por construções naturais de pedra, a imensa rocha - que funciona como um verdadeiro cenário de um teatro. As rochas e as pedras, um dos elementos mais poderosas da iconografia romântica, foram vezes sem conta utilizadas pela pintura alemã e devem ter inspirado a pintura de Cristino da Silva[36].

As rochas sempre fascinaram todos os viajantes que passaram por Sintra. Na sua imensa plasticidade, esta espécie de seres pétreos foi aproveitada pelo pintor, como tão bem descreveu a inglesa Marianne Baillie:

"(...) partidas em mil massas irregulares (algumas muito pequenas) como se tivessem sido amontoadas uma nas outras em resultado de um tremor de terra, ou pela força de um torrente impetuosa."[37].

---

[33] Paulo Pereira e José Martins Carneiro – **O Palácio da Pena.** Lisboa, 2001, pp. 119-123. A florestação da serra iniciou-se em 1839 e os trabalhos duraram até à década de 60.

[34] Salette Tavares – *Dois Jardins Românticos de Sintra*, in **Estética do Romantismo em Portugal**. Lisboa, 1974, pp. 237-242.

[35] Adolfo de Oliveira Cabral – **Southey e Portugal**. **1774-1801**. **Aspectos de uma biografia literária**. Lisboa, 1959, pp. 162-163.

[36] Maria de Aires Silveira – *João Cristino da Silva (1829-77)...*, p. 29.

[37] Marianne Baillie – **Lisboa nos anos de 1821,1822 e 1823.** Lisboa, 2002, p. 104, Carta XXII, Sintra, 7 de Outubro [de 1821].

A serra e os arredores de Sintra estavam pejados de pedras e rochas de tal forma que impressionaram, entre outros, o príncipe Felix Lichnowsky:

(...) a cadêa das suas montanhas limita o horizonte da capital, e prolonga-se escarpada, e alterosa, com selvaticos, e extravagantes contornos (...) O caminho de Lisboa para Cintra (...) corre por incultas, e pedregosas collinas, e por bancos de arêa, e de pedra calcarea. As montanhas proximas são formadas de rocha granitica, com quarzo branco, algum feldspatho vermelho, e pedra calcarea branco-cinzenta, e lamellosa. Para o lado do sul, o solo é arido, nú e requeimado; rochedos escalvados, e acastellados dão ao todo uma apparencia sombria e triste."[38]

A descrição de Lichnowsky, datada de 1842, é notável pela premonição do quadro de Cristino da Silva.

As pedras e as rochas apresentam uma iconografia vastíssima e importante[39]. Entre os seus vários significados, podemos afirmar que elas são símbolos do ser, da unidade, da força e de tudo aquilo que não morre. Ao contrário, pedras partidas em muitos fragmentos significam desmembramento, desagregação psíquica, doença e morte[40]. A pedra bruta, não trabalhada, como aquela que está neste quadro, é um símbolo de liberdade[41], à qual os artistas românticos sempre aspiraram. Mas as pedras e as rochas possuem igualmente uma forte simbologia metafísica e religiosa: vinculam o céu e a terra, são símbolo da duração e da eternidade e algumas podem mesmo cair do céu[42]. A pedra simboliza Cristo ou a Igreja e está presente em numerosas metáforas bíblicas[43]. Mas a pedra é igualmente símbolo do que é morto[44], sendo dessa forma uma verdadeira natureza-morta... Pensamos ser algo precipitado pretender ver grandes ligações religiosas neste quadro, contudo, a enorme pedra e as outras que habitam a paisagem revelam um sentido panteísta que a pintura romântica europeia e a portuguesa sempre cultivaram[45]. Não por acaso, é em Cristino da Silva, sem dúvida, o grande paisagista

[38] Príncipe Felix Lichnowsky – **Portugal**. **Recordações do Anno de 1842**. Traduzido do Allemão, 2ª edição, correcta e annotada, Lisboa. Imprensa Nacional, 1845, p. 34.
[39] Vd., por exemplo, Federico Revilla – **Diccionario de Iconografía.** Madrid, 1990, pp. 298-299, 322-323; Juan-Eduardo Cirlot – **Diccionario de Símbolos. Barcelona.** 1991, pp. 362-363, 389; James Hall - **Dictionary of Subjects & Symbols in Art.** London, 1991, pp. 266-267, 292; Jean Chevalier e Alain Gheebrant – **Dicionário dos Símbolos.** Lisboa, 1994, pp. 510-514, 570-571, 609; Herculano Alves – **Símbolos na Bíblia.** Fátima-Lisboa, 2001, pp. 287-296.
[40] Juan-Eduardo Cirlot – op. cit., p. 362.
[41] Jean Chevalier e Alain Gheebrant – op. cit., p. 510.
[42] Herculano Alves – op. cit., pp. 287-290.
[43] Kenneth Clark – op. cit., p. 267.
[44] Herculano Alves – op. cit., pp. 290-291.
[45] Varela Aldemira – **Estudos Complementares de Pintura.** Lisboa, 1970, p. 173. Este autor refere-se ao panteísmo de Anunciação e de Silva Porto no capítulo "O Panteísmo na Pintura", (pp. 173-178).

deste grupo, que julgamos encontrar esse panteísmo mais latente, sublinhado pela cor dourada dos crepúsculos e pelo imenso silêncio omnipresente nos seus quadros.

Ao fundo, do lado esquerdo, a completarem a iconografia romântica surge a serra de Sintra, repleta de pedras, e o seu castelo. Neste caso, representar a montanha é pertencer indelevelmente à montanha e comungar da sua revelação[46].

Toda a serra está, por breves e efémeros instantes, descoberta, porquanto um enorme nevoeiro dela se aproxima. É como se o enorme rochedo se tivesse desmaterializado para, no último plano da tela, exigir e ocupar o seu espaço e tapar a Pena, o palácio na serra, na "região das nuvens", segundo a belíssima expressão de um outro célebre viajante do norte da Europa, Hans Christian Andersen[47]. Curiosamente, sentimos que o rochedo apesar de já ter sido descrito como informe e opressivo[48], possui qualquer coisa de etéreo, parecendo uma materialização de nuvem ou de uma qualquer névoa. Mas o rochedo e todas as outras pedras que povoam o quadro recordam as cavernas fortemente associadas à ideia da melancolia[49].

1.3 A composição

A composição do quadro *Cinco artistas em Sintra* revela-se bastante clássica e equilibrada na sua concepção e estrutura.

Podemos dividir a cena em cinco planos, com evidentes preocupações cenográficas. O primeiro plano situa-se no nosso lado direito e é constituído por um triângulo de pedras e folhagens que tem como principal função possibilitar a nossa entrado no quadro. Este primeiro plano é comum aos nossos pés e à tela. O segundo, é dominado pelo grupo central de figuras (Anunciação, Metrass e restantes figuras populares) e delimitado pela imensa pedra. No terceiro, surge o trio de artistas do lado direito. O quarto situa-se por detrás da rocha central e consiste na grande campina sintrense; finalmente, o quinto e último plano é dominado pela serra e pela Pena no seu cume. Consideramos mais correcto fazer a distinção deste quarto e quinto planos, em vez de considerar apenas um quarto e último plano.

---

[46] Carlos C. Sequeira Costa – *Notas sobre teoria da paisagem – Um infinito estremecimento*, in **Silva Porto 1850-1893.** Lisboa, 1993, p. 24.
[47] Hans Christian Andersen – **Uma Visita em Portugal em 1866**. Lisboa, 2003, p. 84.
[48] Lucília Verdelho da Costa – op. cit., p. 286.
[49] Watelet – *Paysage*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts.** Tome Premier, p. 620.

O rectângulo da tela (86,3x128,8 cm) é um pouco maior que um rectângulo de proporção √2, não tendo o pintor, aparentemente, utilizado qualquer proporção dourada (Φ). **(Ver esquemas do quadro, fig. 4-5)**

O meio do rectângulo (que devemos graficamente definir por uma linha vertical resultante da intersecção das duas diagonais do rectângulo da tela) passa precisa e milimetricamente entre as cabeças da mulher e do ancião. A centralidade destas duas figuras (segurando ainda a mãe, pela mão, uma filha) é reveladora da importância das crianças, das mulheres e dos velhos na iconografia romântica.

Tomás da Anunciação ocupa um lugar de destaque na composição, apesar de não estar no meio do rectângulo. O pintor assume uma posição muito forte do lado esquerdo da composição. Na verdade, a cabeça e o corpo do artista estão precisamente na vertical do quadrado inscrito no rectângulo, rebatendo a sua altura. Deste modo, o quadrado de 86,3 x 86,3 cm mostra a posição central do inspirador e chefe do grupo de artistas.

Mas voltemos ao quadro. Ao olharmos para ele, somos imediatamente conduzidos pela ampla e forte diagonal ascendente, do canto inferior esquerdo para o superior direito. Esta linha passa perto do pé e da perna esquerda de Anunciação, por cima da cabeça da menina, pelo braço do ancião e termina na rocha maior e na que lhe está um pouco mais atrás. Esta leitura, reforçada por esta diagonal, realiza-se, como é normal, da esquerda para a direita. A diagonal provoca um movimento ascendente de acordo com os princípios básicos da psicologia da visão[50], da qual resulta um carácter dinâmico e afirmativo de toda a composição. O plano do quadro é, desta maneira, definido mais pela estrutura dinâmica das diagonais, que pela estrutura estática das linhas medianas[51].

O lado direito e o esquerdo da tela, visivelmente separados pela posição central da grande rocha, foram tratados com grande cuidado por Cristino da Silva. Como se sabe, qualquer objecto pictórico parece mais pesado no lado direito do quadro. Contudo, o observador frui como se estivesse a olhar do seu lado esquerdo. Por conseguinte, identifica-se subjectivamente com a esquerda e qualquer objecto que ali apareça assume a maior importância. O lado esquerdo é considerado o mais central, o mais importante e o mais enfatizado da composição. Certamente, não é obra do acaso que Anunciação e o grupo que o rodeia estejam nesse lado. Também no teatro esta regra é explorada: a tendência da plateia é a de olhar para o lado esquerdo e identificar-se com as

[50] Rudolf Arnheim – **Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora.** São Paulo, 1986, p. 25.
[51] Rocha de Sousa – **Desenho.** Lisboa, [198-], p. 138.

personagens que surgem desse lado[52]. Neste quadro, cuja cena é francamente teatral e cenográfica, o lado esquerdo é dominado pela vasta planície, pela serra de Sintra, pelo castelo da Pena, pelas figuras dos jovens e, principalmente, pelo casaco claro de Tomás da Anunciação; enquanto o lado direito é ocupado pelo trio de artistas mais atrás (Bastos, Cristino e Rodrigues) e pelas rochas. O equilíbrio entre o lado esquerdo e direito é conseguido pelo maior cromatismo e luminosidade do lado esquerdo face à maior contenção pictórica do direito. Da mesma forma, os tons esverdeados e castanhos da esquerda tendem a aproximar-se do espectador face ao triângulo de azul e de névoa entre as rochas da direita.

A composição é estruturada por três triângulos que definem: o grupo de Anunciação e Metrass; o conjunto formado por Bastos, Cristino e Rodrigues e, no horizonte, à esquerda, um que define a serra de Sintra. Se pretendermos ser mais analíticos, podemos afirmar que este último triângulo pode ser dividido em dois.

À frente do primeiro grupo podemos ainda facilmente perceber um outro triângulo de luz, quase simétrico ao primeiro, rebatido pela sua base. Estes dois triângulos podem igualmente ser considerados como uma "elipse expressiva."[53]

Cristino da Silva parece ainda que se socorreu de uma grelha de quadrados (9 quadrados e meio de comprimento por 6 e meio de altura), na qual se inserem os rostos das personagens e outros pontos relevantes da composição. Se testarmos essa quadrícula sobre o quadro, movimentando-a por cima, resultam algumas situações curiosas, das quais destacamos as seguintes: no mesmo quadro estão os rostos de Anunciação e de Metrass; se colocarmos, por exemplo, a cabeça de Tomás da Anunciação no centro de um dos quadrados todos a cabeças dos restantes personagens se relacionam entre si; curiosamente, ao experimentarmos esta quadrícula sobre outra cabeça de um qualquer personagem todas as restantes, uma vez mais, tendem a relacionar-se. Assim, podemos concluir que todas as personagens, entre as quais se contam os cinco artistas, parecem estar intimamente ligadas, em termos compositivos, por esta grelha oculta.

[52] Idem, p. 26.

[53] Raquel Henriques da Silva – *Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro...*, p. 423.

1.4 Os cinco artistas

No quadro estão presentes os artistas românticos, menos o visconde de Meneses talvez por questões de estatuto social[54]. Pensamos, que pode ainda existir uma outra razão para a ausência do pintor visconde: o nunca ter sido, como os outros cinco, aluno da Academia de Belas-Artes de Lisboa, mas tão-somente discípulo particular do mestre Fonseca. Sob esta perspectiva, o quadro representa não apenas os cinco companheiros na arte, mas a mais promissora geração saída da Academia fundada em 1836.

Esta obra de Cristino da Silva pode ainda ser vista como um elogio suplementar a duas figuras: Anunciação e Metrass. O primeiro, como que a sublinhar a sua importância no meio de todas as personagens, é o único dos artistas que está sentado - à excepção de José Rodrigues, que se encontra, informalmente, sentado sobre uma rocha -, e perto do centro do centro do quadro. Foi o grande inspirador do grupo, era o mais velho dos cinco e frequentou ainda a Academia de Lisboa logo no seu primeiro ano de funcionamento. Metrass, em pé, imediatamente atrás de Tomás da Anunciação, parece ocupar o segundo lugar da hierarquia dos artistas. Um outro dado que parece corroborar esta nossa interpretação é a circunstância de ambos terem sido nomeados professores na própria Academia de Belas-Artes de Lisboa: Anunciação, professor substituto da cadeira da Pintura de Paisagem, em 1852[55]; e Metrass, professor substituto da cadeira da Pintura Histórica, em 1854[56].O quadro pode, deste modo, ser interpretado como um elogio e um estímulo aos novos mestres da Academia.

O quadro é ainda uma promoção dos próprios artistas nele representados, como será mais tarde o *Grupo do Leão*. Nele estamos perante três situações ligadas ao retrato: um retrato de um grupo de artistas; um auto-retrato (de Cristino da Silva) e o(s) artista(s) pintado(s) por um colega de profissão. Todas estas situações são transversais ao século XIX e mostra uma nova consciência social, que contrasta com o passado[57].

Todos os artistas possuem material de desenho, no caso concreto, álbuns para desenhar. Metrass, Cristino e Rodrigues apresentam os seus cadernos abertos. Cristino e, ao que parece, Metrass estão mesmo a desenhar a lápis. Rodrigues, ao invés, está num

---

[54] José-Augusto França – *Perspectiva Artística da História do Século XIX Português...*, p. 92.

[55] (M.) Joaquim António Marques – *Thomaz José da Annunciação*, in **Revista Contemporanea**, Primeiro Anno, Abril de 1859, p. 499.

[56] José Maria de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 3º ano, 1861, p. 91.

[57] No século XIX e depois no século XX existem inúmeros auto-retratos de artistas portugueses (por exemplo, de Cristino da Silva, José Rodrigues, Visconde de Meneses, Francisco José Resende, João

momento de descanso; o seu álbum aberto, sobre as pernas, deixa ver um pequeno registo da natureza (algumas rochas) feito a lápis.

Vítor Bastos, como escultor, não por acaso, tem o seu fechado e debaixo do braço direito. Afinal, as referências estéticas e formais da escultura oitocentista radicavam no classicismo e não ainda na natureza e no quotidiano[58].

Era usual os artistas da época fazerem-se acompanhar por álbuns de desenho. O clássico Ingres, por exemplo, recomendava aos artistas que trouxessem sempre "un carnet en poche", para, em quatro traços de carvão, desenhar os objectos que achassem interessantes, se não tivessem tempo para os desenhar na totalidade. Ao contrário, com tempo e disposição, os artistas deveriam fazer esboços mais precisos, tomando o modelo com amor e procurando reproduzi-lo de todas as maneiras, com o objectivo de o alojar na cabeça e senti-lo como sua propriedade[59].

Tomás da Anunciação é o único que está a pintar na sua caixa-cavalete[60]. O facto de ser o único que está a pintar[61] denota, uma vez mais, o seu protagonismo. O artista faz um esboço, um pequeno estudo, para uma futura pintura. Arriscamos mesmo que possa estar a fazer um dos seus belos estudos a sépia.

Os quatro artistas, num momento de pausa, olham na nossa direcção, apenas Anunciação, uma vez mais, é o único absorto no seu trabalho. A mulher, que se dirige ao velho, deve estar espantada com o que o pintor está a fazer e a indagar quem é aquela estranha gente. Por sua vez, a filha deve estar perguntar sobre o que faz aquele senhor sentado ou a apressar a mãe para voltar para casa. Por fim, as três crianças (uma das quais é, na verdade, um jovem) e o ancião olham directamente, espantados e fascinados, o trabalho artístico de Anunciação. Mas, afinal, o que desenham e pintam os cinco artistas? Evidentemente a paisagem. Pela posição aproximada do quadro, que já descrevemos, pensamos que estão a representar a paisagem sintrense, muito provavelmente, com o oceano ao fundo. De qualquer maneira, gostamos de imaginar os nossos artistas a desenhar e a pintar a terra, o mar, as nuvens e o nevoeiro.

António Correia, Silva Porto, Henrique Pousão, Aurélia de Sousa, Columbano, José Malhoa só para citar alguns). Ao invés, os auto-retratos anteriores a Oitocentos são raros.

[58] Eduardo Duarte – *Vítor Bastos*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa, 2005, pp. 86-87. Sobre a escultura, vd. José Fernandes Pereira – *Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)*, in Arte Teoria, n.º 8, 2006, pp.88-109.

[59] Ingres – **Écrits sur l'Art.** Paris, 1994, p. 47.

[60] José-Augusto França – **O Pombalismo e o Romantismo**, p. 94.

[61] Zacarias d'Aça – João Christino da Silva, in **Lisboa Moderna.** Lisboa, 1906, pp. 259-260.

1.5 O sentido do quadro

O quadro é um verdadeiro manifesto de intencionalidades da geração romântica ligada à paisagem, aos costumes e ao retrato[62]. A pintura celebra a opção pelo ar livre, o culto pela natureza e o contacto intencional com o povo concreto, em relação ao qual os artistas pretendiam ser uma espécie de professores. Os artistas valorizariam o trabalho anónimo das pessoas do povo e transmitir-lhes-iam uma nova cultura, com o propósito de fazer deles cidadãos de pleno direito, numa utópica aliança, na qual uns e outros sabiam ter de lutar pela sua visibilidade social[63]. Apesar de estimulante, julgamos, contudo, este entendimento demasiado sociológico e político para artistas que se preocupavam apenas em representar a natureza e os aspectos pitorescos.

Certamente que a natureza é o décimo segundo personagem do quadro e talvez mesmo o seu protagonista, visível pelas suas várias faces das pedras, rochas, planície, serra e nuvens. Se quisermos ser mais parcimoniosos, digamos que a natureza é o sétimo personagem, depois dos cinco artistas e de Sintra, que é talvez o sexto. Enfim, com tantos personagens, tínhamos fatalmente que passar pelo sete, o número da totalidade, dum ciclo e, por isso, da perfeição. Número das sete direcções do espaço, dos sons, das cores e dos planetas...[64]

O quadro, enquanto manifesto pictórico, é notável pela sistematização dos temas e da iconografia que a nossa pintura romântica explorou.

No quadro faz-se a apologia da pintura de paisagem, numa época em que o pensamento clássico considerava este género menor que o da pintura histórica. A pintura dividia-se nestes dois géneros principais[65]. Além destes, Francisco de Assis Rodrigues considerava a pintura de género, de retrato, de marinhas, de batalhas e de animais, flores, produtos naturais, etc.[66] O género histórico era o primeiro e o grande género da pintura, sendo, entre todos, o mais vasto e difícil[67].

A pintura de paisagem era utilizada na educação em geral, cujo propósito não era o de formar pintores ou escultores, sendo o desenho apenas acessório. Este género era o mais

---

[62] Maria de Aires Silveira – *João Cristino da Silva (1829-77)*, in **João Cristino da Silva: 1829-1877**, p. 26.
[63] Raquel Henriques da Silva – *Romantismo e pré-naturalismo*, in **História da Arte Portuguesa**..., pp. 330-331.
[64] Federico Revilla – op. cit., p. 340; Juan-Eduardo Cirlot – op. cit., p. 330.
[65] Boutard - **Dictionnaire des Arts du Dessin. La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture.** Paris, 1826, p. 497.
[66] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura.** Lisboa, 1876, p. 299.
[67] Idem, p. 217.

cultivado pelos amadores e por quase todas as pessoas em virtude de a representação da paisagem ser mais acessível que a da figura[68].

A pintura de paisagem era o segundo género de pintura e tinha como objectivo representar as vistas e sítios campestres, necessitando para o efeito de pintar figuras humanas, animais, pedras, rochedos, montes, águas, ares, árvore, plantas, etc.[69]

Uma vez mais, Assis Rodrigues, seguindo o pensamento de Boutard, dividia este género de pintura em quatro espécies: paisagem histórica (em que se representava personagens históricos, locais escolhidos e majestosos pela elegância dos edifícios, pirâmides, templos, etc.); paisagem propriamente campestre ou pastoril (que pintava objectos naturais em toda a sua simplicidade, bem como pastores, gados, rochedos, etc.); paisagem mista (em que se juntava a alguma parte ou sítio da paisagem natural, qualquer alteração para o melhor efeito); e paisagem ideal (na qual o artista compunha livremente o quadro, tendo, porém, sempre em vista o efeito da natureza em geral)[70].

A tela *Cinco artistas em Sintra* ao valorizar a paisagem, desafia e rompe com o estatuto da pintura histórica praticada na Academia de Belas-Artes. Em relação à paisagem que está representada no quadro, podemos afirmar que ela é, simultaneamente, histórica (pelo estatuto que Sintra já possuía e pelo castelo da Pena), campestre (com os elementos naturais, como as rochas e com os personagens do povo) e ainda mista.

Mas, o que domina é a paisagem mista, recolhida do natural - quase de certeza através de apontamentos desenhados, talvez mesmo com registos escritos de cores - e posteriormente pintada em atelier.

Recorde-se que foi precisamente na paisagem que a pintura do século XIX, manifestou com mais força o seu carácter revolucionário[71].

Além da paisagem, estão presentes no quadro os géneros mais explorados pela nossa pintura romântica: o retrato, o auto-retrato, a pintura de costumes (através da representação do povo, com os seus trajes e atavios) e a pintura de história (devido à

---

[68] Boutard – op. cit., p. 497.

[69] Francisco de Assis Rodrigues – op. cit., p. 280 e Boutard – op. cit., p. 497.

[70] Francisco de Assis Rodrigues – op. cit., p. 280. O autor considera que o género pastoral ou pastoril que tratava da vida e dos costumes campestres pertencia à classe da paisagem (p. 286).
Boutard – op. cit., p. 499 dividia a paisagem em três classes apenas: vista ou representação exacta (espécie de retrato de determinado local); paisagem mista (copiada de um qualquer sítio, mas em que o artista acrescenta, retira ou modifica o que julga necessário para o efeito pitoresco do seu quadro); paisagem ideal (toda a composição do pintor foi procurada na sua memória ou imaginação, formando as mais belas linhas, edifícios, lugares e céus como forma de transmitir aos espectadores determinadas mipressões). Segundo Boutard, esta última era sobretudo usada na paisagem histórica. Contudo, Assis Rodrigues, numa leitura rigorosa e purista, faz a distinção entre a paisagem ideal e a histórica.

[71] Eugénie de Keyser – **L'Occident Romantique 1780-1850.** Genève, 1965, p. 138.

presença do castelo da Pena, um castelo que é uma boa síntese da histórica da arquitectura portuguesa, pelo menos daquela que D. Fernando e os artistas românticos apreciavam). O quadro é ainda um elogio, justíssimo, à obra e à acção mecenática daquele príncipe, que, agradecendo e retribuindo o gesto, adquiriu o quadro e ajudou o seu autor e muitos outros artistas.

O retrato foi um dos géneros mais praticados pelos nossos pintores. Como género muito em voga na sociedade da época, constituía uma importante fonte de rendimento para os artistas. Além dos retratos encomendados, os artistas retrataram-se mutuamente, em pintura e em desenho, com alguma frequência. Estas obras testemunham, além de amizade, a afirmação do seu estatuto de artista e o orgulho na sua profissão[72].

O quadro encerra ainda uma curiosa coincidência, uma vez que cada um dos cinco artistas representa, pelo seu percurso artístico, uma determinada temática pictórica: Anunciação foi paisagista e animalista; Metrass, pintor de história; Cristino, essencialmente paisagista; Rodrigues, sobretudo retratista; não faltando Bastos que, partindo da pintura, chegou à escultura. Era praticamente impossível conseguir-se melhor síntese dos vários caminhos explorados pela nossa arte romântica. Os cinco artistas representados reflectem também a proporção entre pintores e escultores que dominou no nosso país ao longo do século XIX. Sublinhe-se, para terminar, que os retratos dos artistas podem sido realizados com base em fotografias[73].

Os personagens do povo também não foram escolhidos ao acaso. Não está presente um único homem adulto, mas tão-somente um velho, uma mulher e crianças. A temática do amor materno será recorrente na nossa pintura e aqui está representada pela menina que pega na mão da mãe. Dentro da matriz romântica, a indumentária do povo é de festa e não de trabalho.

O campo e sobretudo o povo remete-nos igualmente para uma das obras mais interessantes e injustamente esquecidas de António Feliciano de Castilho, *Felicidade pela Agricultura* (1849)[74] que sintetiza bastante bem o nosso romantismo. Nesse texto, como na pintura de paisagem, comemora-se o campo, a ruralidade, a agricultura e as suas gentes. Os campos eram lugares privilegiados da ausência de pecado, segundo a

[72] Raquel Henriques da Silva – *Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro: afirmação do estatuto do Artista na segunda metade do século XIX*, p. 424.
[73] António Sena – **História da Imagem Fotográfica em Portugal. 1839-1997.** Porto, 1998, p. 41.
[74] António Feliciano de Castilho – **Felicidade pela Agricultura.** Odivelas, 1987.

obsessão romântica da dicotomia campo-cidade. Com efeito, o nosso romantismo apresentou sempre uma vincada componente moralizante[75].

As gentes do povo dos campos foram descritas por Castilho numa série de quadras do *Hino dos Lavradores* (1840) que o autor incluiu na *Felicidade pela Agricultura*. Alguns desses poemas conseguem mesmo ilustrar quadros como *Cinco artistas em Sintra* e outras obras de temática paisagista e de costumes populares. Tomemos, a título de exemplo, os seguintes versos, nos quais está presente quase toda a iconografia da paisagem romântica e o elogio dos seus habitantes:

"Cantai, passarinhos; cantai arvoredos;
Cantai, frescas fontes; cantai, viração;
cantai, céus e terra, cantai os segredos
da vida inefável que anima as solidões

Romper tenta o Sábio do mundo a cortina;
ao Belo dá cultos o Artista, o Cantor;
o Obreiro transforma; o astuto domina;
mas o homem dos campos só é criador.

Gentil liberdade nos campos impera;
nas médas das eiras seu trono reluz;
diadema de flores lhe dá a Primavera;
em choça de colmo tem régia Queluz."

Dos Céus quem, no mundo, quem vive mais perto?
Lavrando ou colhendo, medita-se em Deus.
Com preces e hossanas palpita o deserto.
Oh! Fé, os seus filhos ainda hoje o são teus."[76]

No quadro que temos vindo a analisar, é também evidente o fascínio pelo teatro (o grande espectáculo do século XIX e do romantismo), através da luz algo artificial e dourada, como se fosse produzida por inúmeras velas à frente dum palco e pela composição francamente cénica. Esta luz foi quase sempre a que os nossos pintores românticos usaram e a que dominava nos longos e silenciosos crepúsculos das paisagens.

O quadro é assaz interessante por tudo aquilo que sugere, pelo seu programa, composição, personagens e paisagem[77]. Talvez a grande novidade e fascínio deste

[75] Cecília Barreira – *António Feliciano de Castilho: Para uma Utopia da Felicidade*, in António Feliciano de Castilho – **Felicidade pela Agricultura**, pp. 9 e 13.
[76] António Feliciano de Castilho – **Felicidade pela Agricultura**, pp. 151-154.
[77] Há algum tempo fizemos um pequeno *brainstorming* com os nossos alunos - que, diga-se, na sua grande maioria apreciavam os quadros e a nossa arte romântica -, para apresentarem as suas ideias acerca

quadro resida, no fim de contas, na possibilidade de nos deixar a cada um de nós, espectadores, pensar e construir uma pequena narrativa sobre as razões dos personagens, à frente de um enorme rochedo, com a serra e o castelo ao fundo, e o nevoeiro que se levanta.

Contudo, talvez aquilo que mais nos impressiona nesta tela seja a presença do próprio desenho. Além de pintores e de um escultor, os artistas claramente afirmam que foram aplicados e persistentes desenhadores. Do desenho a lápis em álbuns de viagem de Metrass, Bastos, Cristino e Rodrigues e do desenho-aguada a sépia de Anunciação.

O desenho tão significativamente presente não é só preparação para a pintura, impõe-se como essencial para a criação artística. Sem dúvida, os cinco artistas afirmam a sua importância e a sua prática. Em suma, muito poucas vezes no nosso país como nesta pintura foi tão elogiado o desenho.

A viagem a Sintra, nessa Primavera de 1854, foi uma verdadeira "viagem para o desenho", utilizando a feliz expressão de Joaquim Vieira[78].

---

desta pintura. As respostas, algumas interessantes e surpreendentes, revelaram toda a propensão narrativa da obra (comum à pintura romântica) e tudo aquilo que suscitava a raríssima presença de tantos artistas a trabalharem numa paisagem algo misteriosa e idealizada, rodeados e observados por personagens, que mais pareciam saídos de um rancho folclórico: um velho, uma mulher e quatro crianças.

Os alunos eram da disciplina de História da Arte Portuguesa do 4º ano dos cursos de Pintura, Escultura, Design de Comunicação e Design de Equipamento da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Sistematizamos algumas dessas ideias: a cena do quadro é bucólica e informal; nesta tela observa-se o elogio dos artistas; estes estão entre o passado e o futuro, (o passado com a Pena, o nacionalismo, etc. e o futuro com a sua nova concepção pictórica); os artistas olham para o espectador (que está na natureza ou é a própria natureza!...); os artistas não estão com o seu fato de trabalho; o protagonismo destes é roubado pelos membros do povo; os pintores surgem como mestres que transmitem a cultura ao povo saloio; o povo, incompreendido pelos grandes senhores, iguala-se ao artista romântico; o povo admira e observa os artistas a trabalhar; a mulher, que está no centro do quadro, oferece-nos o seu sorriso e enquadra-se na cena global; no quadro, surgem onze personagens e a natureza é a décima segunda; a rocha é monumental, mas apresenta um equilíbrio precário; o rochedo esmaga os artistas; a rocha encerra em si a ideia do tempo velho face à criança; o silêncio do quadro é em grande parte devido ao rochedo; no quadro, a nuvem e a tempestade indiciam um crescendo dramático; a natureza é pouco densa (como uma natureza-morta...); por fim, no quadro surge uma forma trágica devido à diagonal e ao claro-escuro; existe um clima de ameaça, de desconhecido e de medo no diálogo entre o rochedo e a nuvem.

[78] Joaquim Vieira – *Uma Viagem aos desenhos das Colecções Europeias*, in **O Desenho e o Projecto São o Mesmo?** Porto, 1995, p. 146.

2. TEORIA DO DESENHO PORTUGUÊS ATÉ AO SÉCULO XIX

2.1 A dificuldade de uma "teoria"

Como acontece com tantos assuntos nacionais, podemos afirmar, sem correrrmos o risco de sermos demasiado heréticos, que a teoria do desenho português ainda está a dar os primeiros passos. Na verdade, pode-se contar pelos dedos de uma só mão os textos de referência sobre este tema. Pensar e escrever sobre desenho, e ainda mais sobre desenho português, nunca parece ter sido fácil nem sequer muito estimulante.

Alguns bons textos têm abordado o desenho enquanto fenómeno artístico nas suas múltiplas vertentes de concepção, produção e pedagogia[1]. Também têm surgido alguns estudos sobre desenho arquitectónico[2] e ainda outros, mais raros, sobre história do desenho, quase sempre realizados no âmbito de investigações monográficas.

O único estudo sistemático sobre a teoria do desenho português é o de José Fernandes Pereira (2000).[3] Temos para nós que, por diversas razões, não é nada fácil fazer um estudo sistemático como o referido. Em primeiro lugar, podemos apontar como a causa mais lógica e quase sempre evocada, a falta ou a insuficiência de estudos monográficos sobre artistas, desenho ou colecções. Como referimos, para o caso do século XIX e para romantismo em particular, já se avançou alguma coisa na historiografia nacional, mas a viagem a percorrer mantêm-se intacta e longuíssima.

A segunda razão, prende-se com a falta de textos da época sobre desenho e sobre a sua teoria. Este é talvez o maior problema com que se depara o estudioso. Os artistas portugueses, salvo raras e honrosas excepções, quase nunca escreveram ou teorizaram sobre o que pensavam em termos estéticos e plásticos ou sobre o que produziam.

As excepções, como dissemos, são pouquíssimas e honrosas; com alguma certeza podemos elencar as mais relevantes, sempre as do costume: Francisco de Holanda,

---

[1] Neste domínio podemos referir textos dos Prof. Doutores Joaquim Vieira e Vítor da Silva e outros da revista **Psiax. Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem**, editada conjuntamente pela Universidade do Minho e pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Esta publicação é a única que tem como objectivo dar a "conhecer estudos sobre o desenho como imagem". A esta publicação interessam estudos monográficos, analíticos, doutrinais, programáticos, metodológicos e históricos no domínio das práticas, projectos, obras e teorias, no domínio da pedagogia, da teoria do desenho e da prática e expressão artística. (Projecto Editorial da revista **Psiax**, n.º 1, Março, 2002, contracapa.)

[2] Ana Leonor M. Madeira Rodrigues – **O Desenho. Ordem do Pensamento Arquitectónico.** Lisboa, 2000.

[3] José Fernandes Pereira - *Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico*, in **Vieira Lusitano 1699-1783. O desenho**. Lisboa, 2000, pp. 9-33.

Filipe Nunes, Félix da Costa, Piedade de Vasconcelos, Machado de Castro, Cirilo Volkmar Machado, Cunha Taborda, Assis Rodrigues, entre outros.

Bastante sintomático da vida artística portuguesa é o facto de uma boa parte dos poucos textos teóricos sobre arte (senão mesmo os mais interessantes) terem permanecido manuscritos, sendo impressos apenas nos século XIX e XX.

Ao longo da sua História, Portugal foi sempre mais dado à poesia do que a grandes teorias ou a construções conceptuais muito elaboradas. Na sua idiossincrasia, o português teve muitas vezes que se preocupar primeiramente com os aspectos práticos e pragmáticos, do que com grande elaborações, preferindo quase sempre aproveitar, sintetizar aquilo que vinha de fora.

O universo das artes plásticas é disso um bom exemplo. Poucos foram, infelizmente, os artistas que escreveram sobre arte, cabendo esse papel quase sempre, até ao século XIX, a sacerdotes - herdeiros e conhecedores privilegiados das normas tridentinas até então vigentes - e, durante esse século, a escritores, publicistas e críticos, alguns dos quais com evidentes défices de conhecimento e de sensibilidade artística.

No século XX, o panorama permaneceu idêntico como correctamente enunciou Varela Aldemira, pintor, professor da Escola das Belas-Artes e, na sua época, um dos raros artistas, com a excepção de Armando de Lucena, que escreveu sobre arte. Segundo ele, se os escritores falavam de literatura, os doutores de direito e os médicos de medicina, por que não deveriam os pintores (e os artistas em geral) discutir, doutrinar ou escrever sobre pintura (ou arte), em vez de essa tarefa ser confiada a críticos e bacharéis em letras que muitas vezes nunca entraram num atelier de pintura?[4]

Como docente, Varela Aldemira julgava e bem que devia dotar os seus alunos de instrumentos teóricos essenciais, porquanto sempre foram raros os livros portugueses sobre artes plásticas. De certo modo percebe-se que além de gostar de escrever, este pintor e professor não queria que os seus alunos sofressem o que ele havia experimentado enquanto aluno de belas-artes: estar no meio de um deserto de referência teóricas portuguesas contemporâneas, pontuado apenas por algumas ideias e práticas difusas dos mestres que chegavam até ele por meio da oralidade e de algumas anedotas.

Aldemira esclarece que os mestres da academia habitualmente não escreviam nem ditavam a mais simples regra ou preceito didáctico. Pintavam bem, tendo sido esse o único legado prático que transmitiram aos seus alunos. Os exemplos apresentados na

[4] Varela Aldemira – **Estudos Complementares de Pintura.** Lisboa, 1970, p. 68.

pintura são os nomes de Silva Porto, Columbano, Veloso Salgado, Carlos Reis, mas esta característica estendia-se igualmente aos professores de escultura e de arquitectura[5]. Os professores foram descritos como:

"(...) homens circunspectos, de poucas falas na abnegação pelo ensino ministrado sem intuitos especulativos, bastando-lhes a sabedoria do empirismo no bom sentido da expressão. (...) Eram assim aqueles Mestres respeitáveis, antigos alunos nas aulas de cá e nas da estranja onde os seus méritos se destacaram e premiaram, regressando para ingressar na vida docente com a mesma austeridade profíqua dos seus antecessores. Arquitectaram, pintaram, esculpiram, obra feita para quem a estimasse, lições conspìcuamente transmitidas a quem as entendesse."[6]

Para quem foi estudante de belas-artes esta descrição foi quase sempre experimentada e os exemplos podem ser variados... temos ainda para nós que, curiosamente ou não, o panorama do século XIX seria em tudo bastante idêntico.

Os mestres, que não teorizavam pela palavra falada ou escrita, tiveram, por vezes, pretensões a escrever as suas memórias, para serem publicadas após a morte, como foi o caso dos rivais na arte e na política, Luciano Freire e Carlos Reis. Escusado será dizer que os anos passaram sobre o falecimento destes pintores e nunca apareceram as respectivas memórias.

Varela Aldemira inquiriu mesmo alguns discípulos de Silva Porto, Veloso Salgado ou Malhoa sobre os conselhos e as regras pedagógicas desses mestres nas aulas oficiais e particulares, não tendo chegado a qualquer conclusão. Nada ficou em "corpo de doutrina" que ateste a passagem desses professores pelas cátedras onde pontificaram, excepção feita a Columbano, durante quatro anos professor de Aldemira. Este teve a preocupação de ouvir com grande cuidado as palavras do mestre e de as escrever com toda a fidelidade[7].

A respeito do ensino dos professores, Varela Aldemira regista que Silva Porto, por exemplo, chamava a atenção e recomendava aos seus alunos que a altura do horizonte nas paisagens deveria ser um terço ao baixo ou ao alto da superfície ocupada pela pintura. O preceito, que Silva Porto aprendera em Paris, foi nas palavras de Carlos Reis: "A única regra que lhe ouvi durante o curso". Segundo o mesmo Carlos Reis, o taciturno mestre ensinara pelo seu exemplo, sem jeito para teorizar[8].

[5] Varela Aldemira – **A Pintura na Teoria e na Prática.** Lisboa, 1961, p. 10.
[6] Ibidem.
[7] Idem, p. 12.
[8] Idem, p. 25.

Columbano foi, muito provavelmente, o expoente máximo do artista e do pintor "o menos intelectualista possível". Limitava-se a pintar e, como grande conhecedor dos mais subtis segredos das cores e da técnica, aborrecia-se com debates ou discussões sobre as questões estéticas e os fenómenos ópticos. Atentemos nas palavras de Columbano, recordadas por Varela Aldemira:

"Para que servirá esse estendal de discursos? A mim basta-me ver a luz e as cores para saber que existem, sem me apoquentarem os porquês dessa existência. O dever dos pintores é pintar e os sábios que se entretenham com esse mistério, o da Natureza e o nosso, as coisas de arte que eles explicam e discutem sem as praticarem."[9]

Também os concursos para admissão de professores de pintura, confessava Aldemira, sempre preocupado com a pedagogia, tinham o defeito de apenas provar que o candidato sabia pintar, mesmo se não tivesse qualquer vocação recomendável para professor de pintura. Tal defeito desaparecia apenas quando o pintor era excepcional e se distinguia pelo prestígio da sua originalidade, casos de Silva Porto e Columbano[10].
Todo o panorama atrás descrito levou ao seguinte desabafo de Varela Aldemira:

"Somos um dos muitos que se diplomaram no curso sem ter posto os olhos, uma vez, se tanto, na regra expressa de qualquer livro da especialidade. Só no tirocínio do outro curso, que a vida nos impõe, principiámos a reparar nas publicações referentes à pintura."[11]

Deste modo, delinear com algum rigor uma teoria da arte e, mais especificamente, do desenho em Portugal, não se afigura tarefa fácil por falta de escritos válidos. Além do mais, todos os textos existentes devem ser sempre cuidadosamente interpretados e considerados com cautela.
Os artistas portugueses permaneceram, até ao século XIX, presos a uma concepção estritamente artesanal da sua profissão, para a qual era mais importante o saber fazer (preparar suportes, fabricar e misturar cores, esculpir ou polir um bloco de mármore...) do que discorrer ou pensar sobre o fenómeno artístico e a sua produção. Este quadro sociológico é por todos conhecido e revela-se plenamente em várias épocas.
Outra das dificuldades para escrever sobre a teoria da arte ou do desenho foram as inúmeras vicissitudes do ensino artístico em Portugal. Neste domínio, o panorama foi

[9] Idem, p. 83.
[10] Idem, p. 13.
[11] Idem, p. 22.

sempre estruturado pela lógica dos artistas-artesãos: um ensino limitado quase sempre a oficinas de tradição medieval, nas quais os mestres formavam os discípulos desde tenra idade.

A tentativa de introduzir um ensino artístico sistemático e com um pendor teórico, através das academias de belas-artes foi sempre problemática e conheceu mesmo alguns episódios caricatos e cómicos, como aquele no qual o "povo rustrico" apedrejou a academia pensada por Vieira Lusitano e André Gonçalves, por aí se expor um homem nu para ser copiado[12].

Da mesma maneira, quando Cirilo Volkmar Machado abriu uma academia em 1780, como vira em Sevilha e Roma, foi o cabo dos trabalhos arranjar um homem que estivesse disposto a despir-se. Cirilo e os seus colaboradores falaram com inúmeros homens, que acharam o convite uma afronta e que responderam negativamente e de forma insultuosa. Através de "maneiras estudadas, e offertas liberais" lá se conseguiu um modelo. Após três ou quatro noites, quando os seus companheiros descobriram, trataram-no tão mal e com tantas vaias que o pobre homem, envergonhado, desapareceu! Por fim, conseguiu-se um outro modelo e o estudo do nu e a academia funcionaram durante algum tempo[13]. Esta história, que mais parece um argumento para um filme cómico, é eloquente do nosso ensino artístico de finais do século XVIII.

Havia ainda os artistas e os professores que, "mordidos pela inveja, movidos pela ignorancia, e fustigados pela furia da discordia", fundaram e conspiravam com academias rivais[14], as quais, na míngua geral, desapareciam tão rapidamente como haviam surgido. Também o turbilhão que se seguiu com as invasões francesas, a corte no Brasil, a revolução liberal, a contra-revolução absolutista e a guerra civil deve ser acrescentado a este panorama deprimente. Todos estes acontecimentos não permitiram um quotidiano pacífico, nem a consequente formação de artistas. Acrescente-se que nessa época, como hoje, a falta de dinheiro, tudo complicava e tornava as artes plásticas um luxo cultural.

Desta maneira, se um ensino sistemático e permanente não propiciava a elaboração de uma teoria de arte, o inverso é igualmente válido. Os artistas, não inseridos em academias solidamente estabelecidas, pouca necessidade tinham de elaborar qualquer

[12] Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memorias.** Coimbra, 1922, p. 17.
[13] Idem, p. 18.
[14] Idem, pp. 25 e 20. Nesta última página, Cirilo queixa-se que Joaquim Carneiro, por insinuação do padre José da Rocha, e com Joaquim Manuel da Rocha criaram uma outra academia "a fim de derrubar" a que ele fundara. Sobre toda a história da criação de academias de arte vd. este livro de Cirilo, pp. 17-25.

teoria; do mesmo, os pobres e frágeis estabelecimentos de ensino não tiveram tempo nem condições de criar qualquer teorização que pudesse ser transmitida aos seus discentes.

Em resumo, todo este quadro indicia uma teoria da arte e do desenho importada, pouco desenvolvida e sistematizada. Por tudo isto, poucas ou nenhumas polémicas, no verdadeiro sentido do termo, ocorreram, revelando-se a paisagem teórica quase sempre com traços e cores constantes e de pouco imaginação.

2.2 Francisco de Holanda

Durante a Idade-Média a aprendizagem das artes plásticas, como outras profissões, fazia-se pelo exercício das mesmas. No nosso país testemunha-se a ausência de uma componente teórica na aprendizagem do trabalho artístico. Na realidade, nunca foram encontrados apontamentos, esboços ou registos elaborados pelos mestres. Tão pouco são conhecidos manuais de ensino, com a excepção de um livro que explica os segredos da composição das cores, que deve ter tido uma divulgação limitada[15]. Este trabalho apresenta apenas ensinamentos técnicos, como se fosse um livro de receitas, longe de quaisquer preocupações teóricas e estéticas. Curiosamente, este exemplo como que sintetiza o que será o caminho muito português: uma teoria que privilegiava os aspectos técnicos, oficinas e manuais em vez de questões conceptuais.

O célebre arquitecto, iluminador, pintor e teórico Francisco de Holanda (1517-1584) é o primeiro autor a escrever sobre desenho. É também a primeira grande figura da história do desenho em Portugal[16].

As referências ao desenho surgem em várias páginas dispersas ao longo da sua obra e num texto tardio exclusivo sobre esta temática. A teoria que desenvolve pode ser dividida em duas partes. Em primeiro lugar, no *Da Pintura Antiga* e nos *Diálogos em Roma* (2ª parte do *Da Pintura Antiga*) escritos em 1548, alguns anos depois do seu regresso de Itália em 1541, o autor refere essencialmente os aspectos mais teóricos e conceptuais do desenho no contexto da estética neoplatónica que perfilhava. Em segundo, no tratado sobre desenho, muito adequadamente intitulado *Da Ciência do*

[15] Maria Filomena Borja de Melo – **Imagens da Arte. Contributos para a Historiografia da Arte em Portugal no Século XV.** Lisboa, 1997, p. 148. O livro é de Abraão B. Judah ibn Hayyim – **O Livro de como se Fazem as Cores.** A obra, que deve ser portuguesa e do século XV, é essencialmente um receituário técnico de fabrico de cores, vernizes e colas e da sua aplicação na iluminura e em diversos materiais como a decoração das armas brancas (Idem, p. 156).

[16] Nicholas Turner – **Desenhos de Mestre Europeus em Colecções Portuguesas.** Lisboa, 2000, p. 234.

Desenho (1571), no qual o autor discorre essencialmente sobre os múltiplos aspectos práticos ligados ao desenho.

Na visão universalista do teórico português, o conjunto das artes constituía um sistema perfeitamente hierarquizado em função de uma lógica criativa interna. Assim, para Holanda o desenho é a matriz primeira da qual tudo nasce. O desenho é uma só arte ou ciência de que tudo o mais deriva, é o princípio da revelação, sendo uma forma de conhecimento e uma forma autónoma com dignidade própria no sistema das artes. Mas o desenho é também e em simultâneo um momento privilegiado e preparatório da pintura, escultura e arquitectura, conhecendo ainda um nível mais utilitário, quando serve aplicações múltiplas e variadas[17].

Como no *Génesis*, também o capítulo primeiro do *Da Pintura Antiga*, trata de "Como Deus foi Pintor". No relato da criação, lemos que depois de Deus ter criado os céus e a terra, esta era informe e vazia e as trevas cobriam o abismo. Estranhamente, Deus criou tudo aquilo, mas nada tinha ainda forma e nada se via. É nesse momento que Deus surge activamente na Bíblia, dando a primeira de várias ordens: "Faça-se a luz". Só depois toda a obra se revela aos Seus olhos... revelando Deus como "pintor evidentíssimo" e "perfeito"[18]. Com a luz e o dia, "a cor perfeitíssima" pintou Deus todas as coisas que vemos, o sol, a lua, as estrelas, os signos, os planetas, as nuvens, o mar, as serras, os promontórios, os campos, as selvas, as árvores, as flores.

Após ter pintado tudo isso, se quisermos em grandes manchas, Francisco de Holanda escreve que Deus "debuxou" os animais, os peixes e as aves. Depois, Deus pintou da terra o homem e deste pintou a imagem da mulher[19]. É curioso que toda essa obra de pintura é interrompida pelo desenho apenas dos animais, como que indiciando alguma curiosidade de Holanda pela análise dessas formas complexas e bem definidas da zoologia. Mas o debuxo utilizado neste trecho pode ser apenas uma expressão sem significado de maior.

Na metodologia da criação artística de Francisco de Holanda, regida pelos parâmetros neoplatónicos, em primeiro lugar surge a "Ideia", a imagem primeira, apenas vista com "os olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo"[20] pelo pintor e pelo artista em termos gerais. Esta imagem primeira é o momento poético da criação artística, um

[17] José Fernandes Pereira – **A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico).** Lisboa, 1999, p. 26.
[18] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga.** Lisboa, 1984, pp. 19-20.
[19] Ibidem.
[20] Idem, p. 43. Capítulo "Da Ideia: que Coisa é na Pintura".

esforço de superação, um desejo de raridade e de excelência que se aproxima do sonho[21].

"Essa construção interior, glosando a criação divina, excedia qualquer realização material e ela própria, na sua global exemplaridade e imaterialidade, nem sempre a forma podia traduzir."[22]

Nas palavras de Francisco de Holanda, facilmente concluímos que o início da criação artística é semelhante a uma experiência religiosa e quase mística, semelhante àquela experimentada por Deus:

"Esta ideia é maravilhosa nos grandes entendimentos e engenhos, e às vezes é tal que não há mão nem saber que a possa imitar nem igualar-se com ela. Dizem os filósofos que o sumo inventor e imortal Deus, quando fez as suas obras tais como ele só entende e conhece, que primeiro no seu altíssimo entendimento fez e teve os exemplos e ideias das obras que depois fez, e as viu, antes de serem, tão perfeitas como depois vieram a ser. A este altíssimo mestre e capitão nos preceitos convém seguir os pintores, mais que alguns outros estudiosos, e fazer o mesmo exemplo e ideias no entendimento daquilo que desejamos que venha a ser."[23]

Mas a criação artística encerra em si um problema: a arte não passa sem uma matéria à qual se dá forma[24]. O artista tem de materializar a sua ideia artística, como o santo ou o místico precisam de escrever os seus ensinamentos e as suas experiências para os restantes fiéis. O exemplo, além de lógico era teológico, pois emanava de Deus que primeiro pensou e só depois executou a Sua divina obra. É na materialização da ideia artística que surge precisamente o desenho, como as letras e o texto para o escritor.
O artista começa por executar o esquisso, num primeiro momento surgem as linhas iniciais ou os traços executados com rapidez, contendo a sinceridade de um desejo que se expressa sem mediação. Do esquisso a obra evolui para o desenho que é uma fase de construção e ordenação artística anterior à obra final. Face à pintura, Holanda considera que o desenho constrói a sua ossatura e constitui a sua vera substância. O desenho é a linha, o delgado perfil e o contorno das figuras, sendo no domínio dessa gramática que o

[21] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português*..., p. 19.
[22] Ibidem.
[23] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, pp. 43-44.
[24] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português*..., p. 20.

pintor, o escultor e o arquitecto se devem exercitar. Na metodologia da criação artística, este autor coloca o desenho num lugar privilegiado entre a invenção e a obra final[25].

Não deixa de ser ainda tentador ver na "ideia-desenho-obra final" uma espécie de entidade com o mesmo número da Santíssima Trindade, que estaria perfeito para os espíritos cristãos e neoplatónicos da época, como era o caso de Francisco de Holanda.

A ideia do artista era concretizada em dois referentes que nunca se deveriam esquecer e que serviam de guias à sua inspiração e trabalho: em primeiro lugar, o artista deveria aprender do "próprio e santo vivo e natural das coisas", o que Deus e a natureza criaram (os homem, os animais, as aves, as terras, os rios, as plantas e todas as outras coisas "animantes e inanimantes que vemos nesta grande máquina do mundo"; em segundo, deveria aprender com a "mui discreta e mui fermosa e magnânima Antiguidade."[26]

O ideal clássico estava, desta maneira, perfeitamente definido nestes dois mestres. A arte seria sempre construída a partir da realidade, mas vista através das indispensáveis lentes da Antiguidade, que lhe dariam a grandeza, a severidade, a simetria, a proporção, a perfeição e o decoro, entre muitas outras qualidades, além de lhe conferir uma necessária e segura distância e fuga de todos os defeitos... Para Holanda e para os clássicos em geral, a realidade sozinha possuía o enorme pecado de cegar, como se olhássemos directamente para o sol. Deste modo, o olhar do artista, fulminado e sem pontos de referência, perder-se-ia por completo na floresta e na selva ameaçadora da própria realidade.

Das várias ciências que o pintor deveria dominar, e que serviriam de verdadeiras âncoras para o seu trabalho artístico, contavam-se, entre outras, as letras latinas, a filosofia natural, a teologia, a cosmografia, a geometria, a matemática, a perspectiva, a fisionomia e a anatomia, além das ciências já definidas por Vitrúvio[27]. Francisco de Holanda considera ainda que o bom pintor deveria saber de escultura e vice-versa; um escultor nunca o poderá ser se não souber desenhar ou pintar. Da mesma forma, um pintor excelente nunca poderá conseguir a perfeição da sua arte se não souber esculpir, fazer vulto em barro ou no duro mármore com o escopro[28].

É no Capítulo 16, imediatamente depois daquele que trata da ideia na pintura, que o teórico português desenvolve de forma sistemática a importância do desenho:

---

[25] Ibidem.
[26] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, pp. 35-37.
[27] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, pp. 32-35.
[28] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, p. 34.

"Aqui tem logo o seu lugar o desenho a que eu aproprio a segunda parte da pintura, que é a proporção, e a primeira obra visível. Mas quem quiser saber em que consiste toda a ciência e força desta arte que celebro, saiba que ela consiste toda no desenho, ou debuxo.
E digamos assim: logo como a ideia está determinada e escolhida, como se quer pôr em obra, far-se-á e pôr-se-á logo em Desenho; e primeiro que se este faça ainda em sua perfeição, se faz o esquisso, ou o modelo dele. Esquisso são as primeiras linhas ou traços que se fazem com a pena, ou com o carvão, dados com grande mestria e depressa, os quais traços compreendem a ideia e invenção do que queremos fazer, e ordenam o desenho; mas são linhas imperfeitas e indeterminadas, nas quais se busca e acha o desenho e aquilo que é nossa tenção fazermos. Assim que do esquisso se vem a fazer e a compor o desenho ou debuxo, limando-o e ajuntando-o pouco a pouco. O qual desenho, como digo, tem toda a substância e ossos da pintura: antes é a mesma pintura, porque nela está ajuntando a ideia ou invenção, a proporção ou simetria, o decoro ou decência, a graça e a venustidade, a comparticipação e a fermosura, das quais é formada esta ciência."[29]

O esquisso, feito à maneira do século XVI, com pena e tinta ou carvão, representa a primeira materialização e expressão gráfica da ideia, o "modelo" nas palavras de Holanda. Tem o valor de um esboço resultante da intuição do artista, sendo por isso muitas vezes confuso com linhas imperfeitas e indeterminadas, no qual tudo é ainda provisório e experimental. Mas é dentro do esquisso que começa o diálogo entre a mão e o pensamento, entre a expressão física e a intelectual. O desenho surge de um ou de vários esquissos, revelando aproximações cada vez mais seguras e perfeitas à ideia inicial. Esta deverá ser sempre definida e estruturada pela habitual bateria de valores clássicos, que Holanda enumera: proporção, simetria, decoro ou decência, graça, distribuição e formosura.

Num dos *Diálogos em Roma* o desenho é igualmente evocado por Francisco de Holanda, mais concretamente nas palavras do seu alter-ego Miguel Ângelo[30], sobretudo como base de todas as expressões artísticas e o enaltecimento das imensas capacidades e da própria magia da representação que o desenho permitia:

" (...) o desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nele consiste e ele é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitectura e de todo o outro género de pintar e a raiz de todas as ciências. Quem tiver tanto arribado que em seu poder o tenha, saiba que em seu poder tem um grão tesouro; este poderá fazer figuras mais altas que nenhuma torre, assim com as cores, como de vulto esculpidas, e não poderá achar muro nem parede que não seja estreito e pequeno a suas magnânimas imaginações. E este poderá fazer de fresco ao modo de Itália antigo, com todas as misclas e variedades de cores que

[29] Idem, pp. 44-45. Capítulo 16º "Em que consiste a força da Pintura: [o Desenho]".
[30] José Fernandes Pereira – **A Cultura Artística Portuguesa**, p. 20.

nele se acostumam. Este poderá fazer a óleo mui suavemente com mais saber, ousadia e paciência que os pintores. E finalmente num pequeno espaço de pergaminho será perfeitíssimo e grande; tamanho como em todos os outros modos de fazer. E porque grande, mui grande é a força do desenho ou debuxo, pode Messer Francisco d'Ollanda pintar, se ele quiser, tudo o que ele sabe desenhar."[31]

O teórico português insiste permanentemente na importância e também na dificuldade do desenho. Na sua opinião, os artistas, principalmente os pintores e os escultores, deveriam cultivar a arte e o exercício permanente do desenho, pois só podiam pintar ou esculpir se soubessem desenhar como se disse anteriormente pela boca de Miguel Ângelo:

"E o que somente alcançar o difícil nome de vero desenhador, este tal sem outras cores nem lavrado, tem o preço e honor desta arte alcançada; e este desenho não é outra coisa senão aquela linha ou delgado perfil que anda rodeando a figura que lhe faz a superfície do rosto, do colo, dos peitos, dos braços e mãos, e das pernas e dos pés, e todo o mais auto e contorno das figuras ou imagens, e todas as outras coisas que se fazem nas histórias ou obras. E aquele que aprende para escultor, ou para pintor, não cure de perder tempo em esculpir, nem pintar, nem impor as cores muito lisas e muito perfiladas: mas somente ponha todo o seu estudo em saber desenhar."[32]

Este último conselho estava legitimando por grandes artistas como Donatello. Holanda refere que o célebre escultor, quando interrogado pelos seus discípulos como deveriam esculpir e entalhar, para se tornarem grandes mestres como ele, respondia-lhes apenas: "desegnate". Em outras lições, o escultor italiano respondia, laconicamente, sempre da mesma maneira[33]. O relato demonstra a importância do desenho para os discípulos de pintura ou escultura. Só através deste exercício poderiam os alunos aspirar a ser mestres e artistas como Donatello ou outros célebres criadores italianos.

Como sempre acontecia no classicismo, o receituário do desenho definido por Holanda estruturava-se pelas linhas delgadas e pelo perfil, se quisermos, pelo contorno que poderia ser depois preenchido com manchas, sombras ou cores. A questão do contorno no desenho, dominante em toda a arte clássica, tinha sido estabelecida por Leon Battista Alberti no *Della pittura*. Este é o primeiro tratado moderno da teoria da pintura, escrito

[31] Francisco de Holanda – **Diálogos em Roma.** Lisboa, 1984, pp. 61-62.
[32] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, p. 45.
[33] Ibidem.

em 1435-1436[34] e nele o célebre tratadista havia defendido a importância do contorno no quadro, que não era outra coisa senão o desenho[35]. Para Alberti, a pintura compunha-se precisamente do contorno, da composição e da recepção da luz.

A prática contínua do desenho por parte dos artistas radica ainda em Alberti, que sempre defendeu que sem um correcto desenho não era possível a composição e a recepção da luz, que por sua vez defina as cores[36].

Recordemos, a propósito de Alberti, que muitas das ideias que Holanda expressou encontram-se no tratadista italiano, apesar de o teórico português o negar de forma veemente, quando escreveu que nada sabia do livro de pintura de "Leo Baptista", que havia sido impresso em Itália no mesmo ano em que Francisco de Holanda escrevia o *Da Pintura Antiga* seguido do *Diálogos de Roma,* entre 1541 e 1548[37]. Esta afirmação bastante concludente do nosso teórico parece indiciar a sua preocupação em apresentar o seu pensamento artístico como original. A ser verdadeiro o facto de Holanda nunca ter lido o livro de Alberti, certamente não se livrou de reproduzir muitas das ideias fundamentais do tratadista italiano, através das opiniões de teóricos e artistas italianos de então, que seguiam no essencial o pensamento de Leon Battista Alberti[38].

Mas a necessidade que os artistas tinham em desenhar radicava ainda na sua enorme dificuldade, desta maneira, Francisco de Holanda adverte todos aqueles artistas ou leitores que, inconscientemente, o acham simples:

"E saiba quem isto ler (porque lhe parecerá por ventura coisa leve o desenho) que não há hoje este dia debaixo das estrelas coisa mais difícil e árdua que o desenhar."[39]

Pondo de parte a retórica, julgamos que esta afirmação poderia servir perfeitamente para a entrada de uma escola ou faculdade de belas-artes, pois avisava muitos alunos que o exercício artístico não é nem fácil, nem imediato.

Holanda confessa mesmo que, ao experimentar muitas "artes", achou-as mais fáceis e menos profundas que o desenho. Com grande humildade, o teórico escreve:

---

[34] Leon Battista Alberti – **On Painting.** New Haven and London, 1966, p. 11 [da Introdução de John R. Spencer].
[35] Idem, p. 68. Livro 2 deste tratado.
[36] Ibidem e p. 81.
[37] Francisco de Holanda – **Do Tirar polo Natural.** Lisboa, 1984, pp. 40-41 e 48-50. Holanda refere, com toda a certeza, não a primeiro impressão do tratado de pintura de Alberti, datado de Basileia, 1540, que não deve ter conhecido, mas a segunda edição de Veneza, 1547. Vd. a este propósito também Leon Battista Alberti – op. cit., p. 12 [da Introdução de John R. Spencer].
[38] Julius Schlosser – **La Literatura Artística.** Madrid, 1986, p. 250.
[39] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, p. 45.

"(...) para desenhador, que alguns cuidam que eu sou, me achei menos suficiente que para outra qualquer coisa das que fazem os mortais."[40]

É significativo este gesto de humildade por parte de Francisco de Holanda, afirmando que ainda não era um desenhador, como os outros o julgavam. Implicitamente, a frase parece indiciar que os artistas nunca se devem convencer que já não precisam de desenhar mais ou que são os melhores desenhadores. A atitude de modéstia adquire ainda maior relevância vindo daquele que se intitulava na lista que elaborou dos famosos arquitectos modernos, "o derradeiro dos arquitectores."[41]
Uma outra ideia de Holanda que reforça a dificuldade do desenho é a sua opinião de que tudo o que se faz neste mundo deriva dele:

"E em tanto ponho o desenho, que me atreverei a mostrar como tudo o que se faz em este mundo é desenhar (...)" [42]

A frase terá, como veremos a seguir, plena concretização, quase trinta anos depois, no *Da Ciência do Desenho*.
Para Francisco de Holanda o desenho não era apenas o meio privilegiado para se chegar à obra final de pintura ou de escultura, podia impor-se por si próprio e ser uma obra final autónoma:

"(...) falando com os pintores, também me atrevo a provar-lhes e fazer-lhes bom que vale mais um só risco ou borrão dado pela mestria de um valente desenhador, que não já uma pintura muito limpa e lisa e dourada e cheia de muitas personagens feitas de incerta pintura e sem a gravidade do desenho."[43]

A ideia de Holanda, sem dúvida interessante, radica, uma vez mais, na tratadística italiana e no pensamento de Alberti. Contudo, o teórico italiano defendia uma opinião um pouco mais complexa: preferia um bom desenho com uma boa composição a um bom colorido[44]. Ainda segundo Alberti, era preferível o aluno copiar uma escultura medíocre do que um excelente quadro. Pela pintura, o aluno adquiria apenas conhecimento de saber imitar, enquanto pela escultura, ele aprenderia a imitar e a saber

[40] Ibidem.
[41] Francisco de Holanda – **Diálogos em Roma**, p. 91. Na tábua de "Os Famosos Arquitectores, dos Modernos" Holanda coloca-se em sétimo lugar atrás de Bramante, Badassare Peruzzi, António da Sangallo e Serlio, referindo-se como "(...) sou o derradeiro dos arquitectores"
[42] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, p. 45.
[43] Ibidem.
[44] Leon Battista Alberti – op. cit., p. 82. Livro 2 deste tratado.

reconhecer e a desenhar a luz. Consequentemente, na sua opinião, seria talvez mais útil praticar relevo que desenhar[45].

Evidentemente, a ideia de Francisco de Holanda de que o desenho se podia bastar a si próprio deve ser entendida como consequência lógica da sua vivência em Itália. O nosso teórico, que sempre procurou motivos artísticos de interesse, viu, contemplou e coleccionou desenhos italianos, sendo um dos primeiros a reconhecer a utilidade de uma colecção do género num país como Portugal, onde aqueles eram praticamente inexistentes[46]. Na verdade, dantes como hoje, é difícil ficar-se indiferente às produções de alguns mestres que Holanda conheceu e citou nos seus livros. Na época, os desenhos dos melhores artistas já eram coleccionados e disputados.

Dentro dos padrões clássicos para o bom e correcto desenhador, Francisco de Holanda não se esquece de mencionar a proporção e a medida do corpo humano, logo após o capítulo dedicado ao desenho no *Da Pintura Antiga*. No contexto do seu classicismo, Francisco de Holanda, sintomaticamente, após o capítulo que dedicou à "perfeição do desenho", apresenta a proporção do corpo humano, seguindo as indicações de Vitrúvio e a de outros conspícuos autores[47]. Seguidamente, o autor explica a importância da anatomia para os artistas. Esta ciência, que deveria ser estudada pelos artistas, deveria contemplar a anatomia do homem e da mulher, mas também a do cavalo, por aparecer em inúmeros exemplares da Antiguidade e dos maiores artistas modernos, como Donatello e Leonardo. Francisco de Holanda escreve que, além dos pintores, grandes desenhadores e estatuários precisavam de saber e de se exercitarem nesta ciência. Miguel Ângelo, por exemplo, havia dissecado um cadáver e depois vazou todos os músculos em cera, fazendo um modelo que lhe serviu para as suas imagens[48].

As questões ligadas à proporção e sobretudo à fisionomia foram exaustivamente tratadas por Holanda no seu tratado *Do Tirar Polo Natural*, datado de 1549[49].

Com todos os conhecimentos de proporção, de anatomia e de fisionomia o artista poderia então desenhar as figuras, que deveriam estar "nuas e despidas", fazendo-se primeiro os ossos, depois a carne e, por fim, os mantos e os ornamentos. Se este método

[45] Idem, p. 94. Livro 3. Nesta página e na seguinte, Alberti expressa a opinião de que a escultura é mais certa que a pintura, porquanto aquele artista que não entender o relevo de uma coisa que pinte, nunca pintará bem. É mais fácil encontrar o relevo na escultura que na pintura. Para provar este argumento, Alberti afirma que em todas as épocas sempre existiram escultores medíocres, mas é muito mais frequente encontrar pintores assaz ineptos e até ridículos na sua produção artística.
[46] Nicholas Turner – op. cit., pp. 13 e 234.
[47] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, pp. 46-48.
[48] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, pp. 48-49.
[49] Francisco de Holanda – **Do Tirar polo Natural**, pp. 21-36.

não fosse seguido, a "verdade do natural" das figuras "vestidas e cobertas" nunca se alcançaria[50]. As figuras debaixo do vestido deveriam ter carne e debaixo da carne ossos, "porque aqui cometem grandes ignorâncias os ignorantes[51].

Uma vez mais, a opinião de Holanda inspira-se na de Alberti. O tratadista italiano escreveu que, antes de vestir uma figura, esta deveria ser desenhada nua, sendo depois preenchida com as roupas. Desta maneira, na pintura do nu colocava-se, em primeiro lugar, os ossos e os músculos, que eram a seguir cobertos pela carne, para que não fosse difícil entender onde estava cada músculo por baixo[52].

Como escrevemos, é no tratado *Da Ciência do Desenho*, datado de 1571, que Francisco de Holanda desenvolve os aspectos mais práticos ligados ao desenho, explorando e desenvolvendo as suas potencialidades. Curiosamente, esta "pequena obra", nas suas próprias palavras[53], foi uma das últimas que compôs, tendo sido escrita num clima rural, marcado por cores algo bucólicas, se quisermos, românticas. Logo no início, o autor informa-nos, ironicamente, que vivia no "Monte, tratando doutra Pintura", concretizando umas páginas mais à frente ser lavrador a "viver no Monte como homem inútil e que de nada serve neste tempo."[54] É um Holanda profundamente amargurado que escreve com o objectivo de lembrar ao rei e à corte que ainda existe e que é necessário para os negócios do reino.

No *Da Ciência do Desenho*, o teórico retoma a "Ideia" do *Da Pintura Antiga*, transformando-a muito sabiamente em "DESENHO", o mesmo era dizer "determinar, inventar, ou figurar ou imaginar aquilo que não é, para que seja e venha a ser (...)"[55]

> "Principalmente chamo DESENHO aquela ideia criada no entendimento criado, que imita ou quer imitar as eternas e divinas ciências incriadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as obras que vemos; e compreende todas as obras que têm invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção, ou que a esperam de ter, assim interiores nas ideias, como exteriores na obra; e isto baste quanto ao Desenho."[56]

Explicada a vertente conceptual, Holanda elenca as várias utilizações do desenho, sistematizando-as, uma vez mais, em três domínios, numa verdadeira hierarquia

[50] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, p. 53.
[51] Francisco de Holanda – **Do Tirar polo Natural**, p. 36.
[52] Leon Battista Alberti – **On Painting**, p. 73. Livro 2 deste tratado.
[53] Francisco de Holanda – **Da Ciência do Desenho.** Lisboa, 1985, p. 45.
[54] Idem, pp. 15 e 19.
[55] Idem, p. 21.
[56] Ibidem.

trinitária que qualquer bom cristão português do século XVI não dispensaria. Em primeiro lugar, o desenho servia a Deus e ao Seu culto; em segundo, servia ao rei na paz e na guerra; em terceiro, servia como prática cortesã ao rei e aos príncipes, segundo recomendação de Aristóteles.

Ao longo da leitura do *Da Ciência do Desenho,* ficamos com a impressão de que o conceito de desenho expresso no *Da Pintura Antiga* e no *Diálogos em Roma*, que era essencialmente o do desenho artístico, vai dando lugar a um conceito de desenho mais abrangente que, além do aspecto artístico, começa a explorar novos campos que nos nossos dias são do domínio do projecto. Na verdade, o desenho é muitas vezes enunciado como se fosse um projecto para inúmeras situações.

O desenho era fundamental para Deus e para o culto divino, posicionando-se Holanda, muito fielmente, dentro dos dogmas relativos à arte emanados do Concílio de Trento[57]. Pelo desenho conseguiam-se inúmeras realizações para as religião, tais como: iluminar com letras e imagens livros sagrados ou fazer toda a ourivesaria (sacrários, custódias, castiçais, pálios, etc.), a paramentaria e a tapeçaria. Mas, evidentemente, o desenho servia para se fazer grandes obras, como a arquitectura dos retábulos, a pintura e a escultura do interior das igrejas. Com o desenho faziam-se ainda capelas, sepulturas, púlpitos, pias e grades. Enfim, o desenho era a própria base da arquitectura sagrada e de todos os edifícios construídos: igrejas e mosteiros[58]. A concluir, Holanda afirma que o desenho servia para "levantar o espírito a Deus, pelas coisas visíveis e invisíveis, vendo o mundo e o mar e o céu, com olhos mais claros que outros em sua pintura."[59]

O desenho servia igualmente o rei durante a paz e a guerra. Estas ideias são talvez das mais curiosas que Francisco de Holanda aflorou ao longo da sua obra, com a curiosidade de serem ilustradas por dois espantosos desenhos. O desenho servia na paz ao rei, na coroa, na espada, nos colares e em toda a indumentária régia. Servia ainda para as divisas, medalhas, letras, selos, insígnias e moedas num vasto domínio que hoje podemos aproximar do design de comunicação. O desenho permitia realizar edifícios e obras para os prazeres, jardins, fontes, oratórios, templos, teatros, pórticos, cidades, vilas, pontes e aquedutos, isto é, em termos gerais, o domínio da arquitectura e do urbanismo. O desenho também servia na caça e na falcoaria[60].

[57] Idem, p. 29 e 46.
[58] Idem, pp. 23-25. Capítulo 3º "De quanto serve o entendimento do desenho da pintura no serviço de Deus."
[59] Idem, p. 25.
[60] Idem, pp. 27-29.

Mas o desenho tinha uma função extraordinariamente importante para o rei e para o reino em tempo de guerra, dedicando a essa temática o mais longo capítulo e os dois únicos desenhos do *Da Ciência do Desenho*. A apresentação deste tema era aos olhos de Holanda a melhor forma de se insinuar ao jovem rei D. Sebastião, a quem o tratado era dedicado. O desenho possuía enormes potencialidades em tempo de guerra: servia para bem armar e ornar os capitães, cavaleiros e soldados, para elaborar as cotas de malha, insígnias, bandeiras, guiões e as divisas reais. A função do desenho era formar "um fermoso e forte exército."[61] Nesta época, como posteriormente, a beleza de um exército era um aspecto muito trabalhado, sendo um evidente sinal de riqueza e de poder militar. Nas suas palavras:

"Como quer que a guerra com todas as suas partes e armas e exércitos, e armadas e fortalezas, tudo parece que não é outra coisa senão uma Pintura bem ou mal desenhada, do capitão que a ordena e rege."[62]

Como se imagina, Francisco Holanda reserva ao desenho a função de edificar fortalezas em Lisboa e um pouco por todo o reino, onde não existia nenhum "forte ao modo moderno."[63] Na época, as cidades de Portugal possuíam apenas "fraquelezas."[64]
Neste aspecto particular, o desenho era a pedra de toque para a concepção do novo sistema de abaluartado, proveniente de Itália, que Francisco de Holanda conheceu directamente. O desenho da arquitectura militar deveria assumir um carácter completamente moderno que o teórico português não se cansou de apresentar e louvar. As revolucionárias e magníficas fortalezas que viu, registou e copiou em desenhos, durante a sua viagem, materializavam essa nova tecnologia militar[65].
A ilustrar este capítulo estão dois desenhos espantosos que impressionam pela sua magnificência e utopia[66]. Em termos gráficos, os registos nada têm de relevante, apenas o facto de serem grandes mapas estratégicos de ataque ao reino de Fez. Escusado será

[61] Idem, p. 32.
[62] Idem, p. 31.
[63] Idem, p. 32. Nas pp. 32-33 o tratadista descreve as fortalezas de Mazagão e várias de Itália e de França que visitou e desenhou.
[64] Idem, p. 38. Holanda escreve que o seu amigo e residente no Porto, Brás Pereira, chamava "fraqueleza" às fortalezas dessa cidade, mas julgamos que a crítica, irónica, pode ser generalizada a outras vilas e cidades portuguesas...
[65] No tratado **Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa**, escrito também em 1571, Holanda desenvolve e propõe várias fortalezas modernas para Lisboa e para o Tejo.
[66] Os dois desenhos estão reproduzidos no **Da Ciência do Desenho** nas pp. 34-35. Na p. 61 existem duas descrições dos desenhos de José Felicidade Alves. Também Jorge Segurado – **Francisco d'Ollanda.** Lisboa, 1970, pp. 153-154 e 240, reproduz e descreve os dois desenhos.

dizer que os desenhos eram destinados ao rei D. Sebastião, que já tinha na sua confusa mente a campanha de Marrocos.

O primeiro desenho **(fig. 6)** representa a imensa armada portuguesa, numa idealizada vista do mar, com as costas do Algarve e de Marrocos. O facto mais assinalável é a nossa frota estar disposta em cruz de braços iguais; figura que era impraticável no mar e em combate, mas que servia essencialmente como imagem do poder militar cristão que o exercício do desenho permitia materializar.

O segundo desenho **(fig. 7)** é ainda mais inverosímil, mostrando o mapa perspectivado das terras africanas, com as várias cidades marroquinas. Nele, o exército de D. Sebastião desenha um enorme guerreiro gigante, um verdadeiro Hércules português e cristão![67] O nosso gigante é formado, no corpo, na espada e no escudo, por infantaria, cavalaria, tendas e animais de carga, enquanto a artilharia se situa apenas no contorno do rosto, nos olhos, nariz e boca. Um tanto estranhamente, o escudo do guerreiro é redondo, à maneira marroquina, como que se adaptando já aos usos e costumes dos futuros perdedores. Por suprema ironia, o guerreiro posiciona-se entre Ceuta e Tanger, estando no seu eixo vertical Alcácer-Quibir.

Poucas campanhas militares tiveram desenhos tão fantásticos, ainda para mais feitos por um amargurado artista-agricultor. O final de toda a história da campanha marroquina é conhecida. Em 1578, o pobre Hércules, que andou perdido e hesitante no caminho, desfez-se nas areias; quanto à frota, curiosamente o seu magnífico desenho em cruz era uma espécie de terrível premonição: recordemos que as forças marroquinas se dispuseram num enorme crescente (que não era apenas do domínio da comunicação, mas da pura estratégia de envolvimento) que engoliu o quadrado do exército cristão comandado pelo rei português.

Além destes desenhos fantasistas que acompanhavam um texto encomiástico da futura campanha marroquina, Francisco de Holanda, muito avisadamente, recomendou ao rei que mandasse primeiramente desenhar e pintar os campos, serras, vales, rios e lagunas, rocas, penedos e todos os maus e estreitos caminhos e passagens[68]. Tantas foram as hesitações da marcha do exército português, que quase nos atreveríamos a afirmar que não se tinha feito um bom reconhecimento e registo desenhado do local.

---

[67] Maria Augusta Lima Cruz defende que esta representação antropomórfica do exército para a conquista do reino de Fez, simboliza o próprio D. Sebastião. Maria Augusta Lima Cruz – **D. Sebastião.** Lisboa, 2006, p. 208 e legenda da imagem 18.

[68] Francisco de Holanda – **Da Ciência do Desenho**, p. 33.

Finalmente, e em terceiro lugar, Francisco de Holanda defendia que os reis e os príncipes deviam saber desenhar e pintar, como informa ter sido o caso dos seus protectores, D. João III e o infante D. Luís. Seguindo as recomendações da autoridade de Aristóteles, o desenho tinha um papel relevante na educação e formação dos monarcas. Pelo desenho, o rei podia conhecer a fisionomia dos homens que o serviam e assim perceber o seu carácter, escolhendo os melhores para os diversos cargos governativos! Através do desenho, o monarca saberia vestir-se também com dignidade e gravidade. Associado ao poder real, surgiam quase sempre as obras arquitectónicas, por isso, o rei devia saber pelo desenho distinguir a arquitectura antiga e moderna (isto é a dos romanos ou dos godos) e a verdadeira da falsa. Com a ciência do desenho o monarca conseguiria escolher os melhores projectos de igrejas, retábulos e fortalezas[69]. Por tudo isto, o monarca seria bastante culto em termos de desenho e, consequentemente, em todas as artes plásticas.

No *Da Ciência do Desenho* expressa-se tudo aquilo que se conseguia fazer por meio do desenho e que era virtualmente tudo, como Holanda já havia escrito[70]. O teórico, num derradeiro esforço, não resiste a teimosamente continuar a descrever tudo aquilo que se podia fazer através do desenho, terminando, como devia, na morte: medalhas, espadas, roupas, armas, elmos, livros, mesas, leitos e sepulturas[71].

Em todas as múltiplas utilidades do desenho está subjacente o princípio basilar do classicismo: o desenho é a matriz ordenadora de todas as artes plásticas, pintura, escultura, arquitectura, sendo o seu domínio essencial aos respectivos artistas[72].

No mesmo ano do *Da Ciência do Desenho*, Francisco de Holanda escreveu um tratado de arquitectura e de urbanismo (mais rigorosamente de equipamento urbano, em vez de verdadeiro urbanismo...), intitulado *Da Fabrica que Falece à Cidade de Lisboa*[73]. As propostas gráficas de edifícios, igrejas, palácios, fortalezas, pontes, fontes, etc. são cuidadosos registos da arquitectura e da sua integração na cidade ou na paisagem, nunca sendo um monótono e seco desenho técnico. Em vez do "derradeiro arquitector", surge antes o desenhador-pintor que sempre foi.

Por último, a teoria do desenho de Holanda não pode ser entendida sem os seus desenhos. A sua imensa produção gráfica revela alguns aspectos que julgamos

[69] Idem, pp. 37-38.
[70] Francisco de Holanda – **Da Pintura Antiga**, p. 45.
[71] Francisco de Holanda – **Da Ciência do Desenho**, p. 39.
[72] José Fernandes Pereira - *Teoria do Desenho Português...*, p. 20.
[73] Francisco de Holanda – **Da Fabrica que Falece à Cidade de Lisboa.** Lisboa, 1984.

conveniente sistematizar, mesmo que de forma breve. Os desenhos são lineares, mas revelam, por vezes, uma tendência para o registo das sombras, principalmente, e como seria de esperar, no desenho das estátuas antigas que viu na Itália. Alguns desenhos apresentam esta tendência tão vincada, que se assemelham a xilogravuras. A maioria dos desenhos foi feita à pena, alguns deles não exibem qualquer coloração, enquanto outros têm aguadas em sépia ou aguadas de diversas cores[74].

Francisco de Holanda revela-se quase sempre um seguro desenhador com destreza no traço, o que pode indiciar serem os desenhos incluídos nos seus manuscritos derivados de esboços anteriores, mais livres e imperfeitos.

Além de desenhador talentoso e preciso, Holanda foi igualmente um destacado coleccionador de desenhos italianos e um dos primeiros a reconhecer a utilidade de uma colecção de desenhos em Portugal[75]. Contudo, pensamos que os desenhos da sua invenção são tendencialmente mais imperfeitos e utilizam um cânone mais baixo e atarracado (as figuras do seu *Livro das Idades* apresentam uma proporção de 6-7 cabeças, por isso, bastante macrocéfalas), que os desenhos que copia de estátuas ou de monumentos que observou durante as suas viagens. A este propósito, registe-se que os desenhos ora serviam para as ideias originais de Holanda, como base, por exemplo, para pinturas ou iluminuras, ora para registar cuidadosamente os vários objectos artísticos da Antiguidade ou obras modernas importantes, como fortificações. Na verdade, estes desenhos de cópia rigorosa são mais elaborados que os da sua invenção, exibindo uma expressão gráfica final muito cuidadosa, por exemplo, na marcação dos volumes, como se Holanda fosse um escultor - de resto, uma característica que ele julgava importante para um pintor -, que os aproximam a verdadeiras gravuras. Não fazendo gravuras, ficavam, pelo menos, desenhos que as imitavam[76].

Mas o que mais nos impressiona na obra gráfica de Holanda é o gosto e a alegria visível em desenhar, copiar ou criar. Difícil de catalogar (teórico, pintor, arquitecto, engenheiro militar?), Francisco Holanda foi com toda a certeza um desenhador-pintor, alguém que ficou fascinado com tudo o que viu e teve a preocupação de registar e de inventar.

Como quase sempre acontece, após um fulgurante nascimento, sucede o deserto... Após Francisco de Holanda, evidentemente, continuou-se a desenhar, mas a teoria do desenho estaria praticamente ausente até Joaquim Machado de Castro.

---

[74] Francisco de Holanda – **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Lisboa, 1989, p. 11.
[75] Nicholas Turner – op. cit., pp. 13 e 234.
[76] Vd. a este propósito muitos desenhos do **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**.

2.3 O intervalo de Trento e as suas consequências

Com o Concílio de Trento, as discussões, as especulações e a produção teórica em torno do desenho e da arte em geral não faziam qualquer sentido, porquanto tudo o que se relacionava como a arte havia sido tratado na célebre 25ª sessão[77].

Para os clássicos, desenhar é desenhar do natural, pressupondo modelos vivos. Inicialmente, os escultores copiavam modelos em gesso ou barro, e os pintores, sobretudo estampas, até começarem a desenhar modelo vivo. Ora, com já escrevemos a propósito dos caricatos episódios no século XVIII decorrentes da contratação de modelos nus para as academias, o nu foi uma lentíssima aquisição, entravada pela ética e pelos modelos figurativos que derivavam em última instância do concílio tridentino. Como apontou José Fernandes Pereira, a teologia mais que qualquer pensamento artístico alterou a relação visual entre o que desenha e o que é desenhado. Se o desenho clássico é regido pela exigência da verdade, após Trento o paradigma é o da verosimilhança[78]. Esta é uma aparência da verdade, sendo os seres a desenhar ausentes e incorpóreos. Mais importante que a verdade, a verosimilhança e a anatomia eram um elenco figurativo que conduzia o crente à devoção e à piedade, traduzidas e identificadas em códigos iconográficos de fácil reconhecimento. A imagem deve ser clara e inequívoca, fazendo-se apenas corpo, porque a condição humana e o olhar exigem formas.

Francisco de Holanda apresentava já alguns destes traços tridentinos, principalmente nas suas últimas obras. Todo o pensamento do artista definido em Trento preocupava-se apenas com a "ideia" que Holanda havia preconizado, mas cuja essência estava tipificada e estrutura pela Igreja Católica, afastando-se ou recusando o mais puro classicismo, sobretudo o nu humano, que facilmente tendia para a indecência e era um forte pretexto para pensamentos pouco cristãos por parte daqueles que viam essas obras.

O decoro e a decência foram preocupações obsessivas da pintura e da escultura, para se não cair na "formosura dissoluta", como tinha sido expresso na 25.ª sessão. Em Portugal, com uma cultura clássica débil, com a excepção do oásis de Holanda, repunha-se a continuidade e a lógica do pensamento artístico medieval, por largo período[79].

---

[77] Sobre as implicações tridentinas nas artes plásticas, vd. a obra fundamental de José Fernandes Pereira – **A Cultura Artística Portuguesa**, principalmente as pp. 48-54.
[78] José Fernandes Pereira - *Teoria do Desenho Português*..., p. 20.
[79] Idem, pp. 20-21.

Durante este período maneirista, podemos detectar algumas diferenças entre o desenho e a pintura[80], apresentando-se normalmente as produções desenhadas com uma qualidade superior à das obras pictóricas. Este facto pode ser observado, em maior ou menor grau, em pintores como António Campelo, Gastar Dias, Venegas, Fernão Gomes e Amaro do Vale[81].

Pensamos que esta leitura possa ter várias explicações: os artistas portugueses conseguiram apreender e reproduzir melhor a estética e a técnica do desenho italiano do que a pintura. Também o desenho, com o seu pequeno formato, era um terreno no qual os artistas tinham maiores liberdades criativas, em relação à pintura religiosa, que tinha que passar sempre pelo apertado crivo do clero encomendador. Apesar da existência de desenhos, não se conhece, na época qualquer teoria sobre esta expressão artística, consequência de uma produção artística medieval centrada em oficinas, mas sobretudo em normas tridentinas.

Neste período, um dos raros textos de teoria de arte é o de Filipe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva* (1615)[82], que se revela profundamente ligado às práticas oficinais, ocupando a preparação das telas e tábuas e o fabrico e a utilização das tintas, vernizes e secantes a maior parte por seu pequeno texto.

O autor, natural de Vila Real, foi dominicano e tinha fama de ser um bom pintor, mas não se conhecendo obra própria, a reputação de bom artista deve ser apenas uma figura de retórica. Avesso a definições, conceitos ou especulações teóricas, Nunes sistematiza um receituário convencional, e aquele que julga mais correcto, da pintura do seu tempo, abordando a técnica do óleo, da têmpera, do fresco e da iluminura.

No seu livro, estranhamente, não dedica qualquer capítulo ao desenho, entendido como uma matéria subjacente à pintura, que fazia parte da sua estruturação como a luz e a perspectiva[83]. Embora não o afirmando, percebemos que a utilidade do desenho se destinava basicamente à perspectiva e à proporção da figura humana.

---

[80] Recordamos, por exemplo, a exposição e o respectivo catálogo: **A Pintura maneirista em Portugal. A arte no tempo de Camões.** Lisboa, 1995.

[81] Vd. a este propósito a selecção dos desenhos destes artistas no catálogo **Desenho. A Colecção do MNAA.** Lisboa, 1994, pp. 23-38.

[82] Filipe Nunes - **Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva.** Porto, 1982. Fac-simile da edição de Lisboa, 1615. Sobre a vida do autor e esta obra, vd. o estudo introdutório de Leontina Vieira, neste livro que contém o fac-símile da edição original, pp. 11-64 e também José Fernandes Pereira **– A Cultura Artística Portuguesa**, pp. 121-124.

A *Arte da Pintura* é a segunda parte, com folha de rosto em separado da *obra Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva.*

[83] José Fernandes Pereira - *Teoria do Desenho Português...*, p. 22.

A perspectiva, que era "cousa muyto necessaria para a Pintura"[84], devia ser explicada em primeiro lugar, mesmo antes de se abordar a pintura. Os princípios da perspectiva consistiam nas linhas visuais que eram de duas espécies: as linhas ópticas e as "specularias". O autor explica apenas as primeiras, recorrendo para tal ao auxílio de esquemas geométricos lineares simples[85]. O desenho é pois indispensável para o entendimento visual da teoria óptica e para a construção da perspectiva. Digamos que se resume, neste aspecto, à sua função mais elementar: a da geometria.

Na definição de pintura, Filipe Nunes, citando Plínio, escreve que é uma representação da forma de alguma coisa, "lançadas certas linhas, & traças" que depois é colorida[86]. Desta maneira, o desenho era a base da pintura, perdendo o seu estatuto com cor e com as diversas técnicas pictóricas.

Como a pintura "contava de certas linhas, & traças", seria importante, na opinião do autor, tratar do "liniamento de hum corpo humano e da sua simetria[87]. "Symmetria" era o "nome grego" que queria dizer "porpossão conveniente, que há nas partes, & membros humanos."[88] A proporção é apresentada de maneira pedagógica revelando os métodos de Dürer (o seu preferido), João d'Arfe, Daniel Barbaro e o sempre omnipresente Vitrúvio. Além do texto explicativo, a pedagogia passa em grande parte pela presença de gravuras de fraca qualidade mas que cumprem a sua função. As gravuras são apenas lineares, sem quaisquer sombras, contudo algumas anotações anatómicas em determinadas figuras, como o estriamento dos músculos, conferem algum volume.

As restantes referências ao desenho e ao debuxo encontram-se três vezes no *Arte da Pintura*. Nestas, Filipe Nunes defendia, de maneira absolutamente convencional, que antes de se pintar a óleo, e com a tábua ou a tela devidamente preparadas e lisas, se deveria debuxar e colorir de "morte cor" as figuras e as formas do quadro[89]. Também para se dourar, depois de se debuxar, devia-se "perfilar" com os encarnados[90]. Na pintura a fresco, existia a técnica do "fresco de rascunho" em paredes, figuras e laçarias, muito usadas, principalmente, em quintas. Desenhava-se com auxílio de um prego ou estilete, abrindo-se sulcos sobre a cal, para surgir, por baixo desta, uma outra camada de

[84] Filipe Nunes – op. cit., p. 77.
[85] Idem, pp. 78-79.
[86] Idem, p. 89.
[87] Idem, p. 90
[88] Idem, p. 91.
[89] Idem, pp. 101-102. A "morte cor" era a primeira cor que se dava às figuras, que depois morria com as restantes cores que se iam aplicando.

cal e tinta preta, primeiramente colocada. Desta forma, desenhava-se ou debuxava-se fazendo com o "rascunho amiudado os escuros como quem rascunha, & que fica então aparecendo o debuxo em preto do preto que estava por baixo."[91]

Ao contrário de Filipe Nunes, o pintor e tratadista Félix da Costa Meesen (c. 1639-1712) no seu manuscrito *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696)[92] dá grande importância ao desenho no contexto da criação artística. Devido ao seus conhecimentos de literatura e de arte, o seu texto é o mais interessante depois dos de Holanda[93]. Autor bastante culto, segue no essencial as ideias sobre o desenho que já haviam sido enunciadas por Francisco de Holanda.

Seguindo a fórmula clássica, Félix da Costa considerava que a pintura constava de três partes: invenção, debuxo e colorido[94]. O desenho materializava num primeiro momento a construção espiritual da pintura. O desenho desvendava essa invenção, permitindo a correcta colocação das linhas, a precisa representação anatómica, o respeito pela simetria (proporção), as relações métricas harmoniosamente dispostas, as regras da arquitectura e da perspectiva[95]. Para o tratadista, a pintura é a semelhança ou imagem de tudo o que se vê, compondo-se de linhas e cores dispostas sobre uma superfície plana a que se juntava o claro escuro, a luz e as sombras. Quanto aos instrumentos, enumera o lápis, o carvão, a aguada e outros modos de representar objectos em relevo[96].

A metodologia clássica que preconiza assemelha-se à de Holanda, mas sem as vestes ou os entusiasmos neoplatónicos do teórico do século XVI. A invenção processa-se no espírito, mas não já não é a ideia neoplatónica, porquanto é realizada através de uma linguagem que é já artística, tendo forma e corpo. Consistia no delinear da perspectiva, na colocação e na postura das figuras e na concordância das partes com o todo. A segunda fase, o desenho, consiste em materializar a invenção através da correcta colocação das linhas, o conhecimento da simetria, anatomia, relações métricas e conhecimento das regras da perspectiva, nomeadamente a arquitectónica. Finalmente,

---

[90] Idem, p. 109.
[91] Idem, p. 114.
[92] Felix da Costa – **The Antiquity of the Art of Painting.** New Haven and London, 1967. Sobre a teoria desta tratadista, vd. José Fernandes Pereira – **A Cultura Artística em Portugal**, pp. 127-130 e *Teoria do Desenho Português*..., p. 23. Para a biografia de Félix da Costa, vd. Joaquim de Oliveira Caetano - Félix da Costa Meesen, in **Dicionário da Arte Barroca em Portugal.** Lisboa, 1989, pp. 288-289.
[93] José Fernandes Pereira – **A Cultura Artística em Portugal**, p. 127.
[94] Felix da Costa – op. cit., p. 67 [fl. 7 r].
[95] Felix da Costa – op. cit., p. 67 [fl. 7 r] e José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português*..., p. 23.
[96] Felix da Costa – op. cit., p. 68 [fl. 7 v] e José Fernandes Pereira – **A Cultura Artística em Portugal**, p. 128.

segue-se a cor, com as várias tonalidades, claro-escuro e sombras. Nestas três partes residia a intenção intelectual e a perícia do pintor[97].

A pintura é sempre antecedida pelo desenho. Primeiro, surge o desenho formado pela imaginação e pela compreensão intelectual. Este é pois um desenho interno, um mundo ainda sem formas reais. Sucede-lhe o desenho externo, a imagem visível com uma estrutura compositiva. Na terceira e última fase, o desenho exterior transforma-se em pintura através dos típicos elementos lumínicos e cromáticos. Como havia defendido Holanda, o desenho começa por ser um simples esquisso, que depois vai ganhando forma e clareza, revelando de modo verosímil o desenho interno forjado pela imaginação; o terceiro nível é menos exaltante, mas mais rigoroso, consistindo na cópia de outros desenhos, de modelos e do mundo natural que está diante do nosso olhar.

A importância central do desenho na metodologia artística exige que a sua prática seja repetida e contínua para o pintor. Este deve desenhar, especular, voltar a desenhar no decurso dos anos, variáveis de acordo com o talento e as aptidões individuais de cada um. Enquanto decorre a prática do desenho, o pintor deve meditar, olhar estátuas antigas e modernas, memorizar as suas perfeições anatómicas, olhar o movimento e as alterações nos músculos e nos ossos e contemplar a beleza dos contornos[98].

No fim da *Antiguidade da Arte da Pintura*, Félix da Costa apresenta um derradeiro argumento a favor da formação dos artistas e da sua protecção. Esta passagem importante não foi esquecida por Cirilo Volkmar Machado que a cita:

"Os Homens famosos o forão, porque frequentárão Academias, e obtiveram honras, e premios dos Principes, muitos dos nossos sem estudos grandes, e sem protecção ainda que não fizessem tanto, merecem com tudo honra, veneração e respeito."[99]

O padre Inácio da Piedade Vasconcelos (1676-1752) no seu livro *Artefactos Symmetriacos e Geometricos* (1733) explora essencialmente, como o título indica, a proporção e a geometria. A obra está dividida em quatros livros: o primeiro trata das proporções humanas; o segundo é sobre literatura e mitologia; o terceiro expõe os princípios de geometria, principalmente da euclidiana, e o quatro ocupa-se da arquitectura.

[97] Felix da Costa – op. cit., pp. 70-72 [fl. 8 v-10 r] e José Fernandes Pereira – **A Cultura Artística em Portugal**, p. 128.
[98] Idem, pp. 129-130.
[99] Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memorias**, p. 66.

É precisamente a necessidade de medir o corpo humano que o leva a elaborar uma pequena descrição da anatomia humana, a primeira que é feita em Portugal destinada às artes plásticas[100]. O desenho, ao longo do seu livro, continua a ser sobretudo um auxiliar indispensável à proporção e à geometria.

Não por acaso, a incipiente teoria da arte portuguesa sempre se preocupou recorrentemente com esses dois temas. Quer a geometria, quer a proporção são domínios claramente objectivos, tipificados, exactos ou traduzidos em números. Os nossos teóricos nos seus tratados quase sempre apresentavam, comparavam e concluíam pela superioridade de um dos vários modelos propostos (Vitrúvio, Dürer, Barbaro, Arfe, etc.). Escolhido um determinado modelo ou criando um com base nos conspícuos autores, criava-se uma norma que devia ser seguida. Obviamente a geometria - um domínio exacto, com pontos, rectas, planos, etc. - não é passível de ser alterada ou subvertida pela imaginação ardente dos artistas e dos teóricos.

2.4 Machado de Castro e a frondosa árvore do desenho

Depois de Francisco Holanda, foi Joaquim Machado de Castro aquele que mais teorizou sobre a arte em geral e, por conseguinte, sobre o desenho. A importância deste escultor e teórico não deve ser apenas contextualizada e entendida no seu tempo, mas principalmente para o futuro, entrando pelo século XIX dentro e influenciada a teoria da Academia de Belas-Artes de Lisboa, por intermédio de Francisco de Assis Rodrigues.

Seguindo a tradição vasariana, Machado de Castro considera as belas-artes como as filhas do desenho, a saber: pintura, escultura, arquitectura e ainda gravura[101]. Assim, o desenho é o tronco e a mãe alegórica das artes plásticas, várias vezes recordada e repetida ao longo da sua obra.

Mas igualmente dentro dos moldes clássicos, o desenho é entendido, enquanto indispensável conceito da metodologia artística, como uma realidade e prática concreta, material e visível. De acordo com as suas palavras:

"Debuxo e Desenho são synonimos; ambas estas palavras significão a mesma cousa: ou ellas se appliquem a objecto já posto em pratica, ou ao acto, e acção de o praticar. Não

[100] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português...*, p. 23. Sobre este tratadista e escultor vd. Carlos Moura – *Padre Inácio da Piedade Vasconcelos*, in **Dicionário da Arte Barroca em Portugal.** Lisboa, 1989, pp. 516-517.

[101] Joaquim Machado de Castro – **Dicionário de Escultura.** Lisboa, 1937, pp. 31-32.

há objecto visivel que deixe de poder ser assumpto desta quasi miraculosa Prenda. E he tal o seu poder (ou atrevimento) que se arroja a configurar mesmo objectos invisiveis, e totalmente espirituais, e imaginarios como: Anjos, Virtudes, Vicios, &.ª"[102]

O desenho possuía pois a enorme capacidade de poder reproduzir tudo aquilo que se via, mas também, e aí residia o seu maior feito, materializar objectos invisíveis, espirituais e imaginários. Uma vez mais, como que ainda ouvimos o eco da "ideia" de Holanda, mas apresentada e explicada através de traços objectivos e pragmáticos. A ideia de Machado de Castro era mais concreta e artística e consistia na capacidade de fantasiar; a ideia era:

"(...) Imagem que a fantasia concebe: ou de hum objecto só, ou de varios em concurso. Esta definição he segundo os Artistas, e não segundo os Filosofos."[103]

Como professor e mestre que foi, Machado de Castro enuncia um programa de aprendizagem de escultura, que estava dividido em três grandes áreas temáticas: a primeira consistia nos exercícios de desenho; a segunda compreendia exercícios de modelação em barro, cera e estuque; e a terceira nos exercícios de esculpir em madeira, marfim, pedra (mármore) e metal. O curso está correctamente estruturado em termos pedagógicos, iniciando-se pela base e pelo mais simples até chegar às práticas mais complexas, como o esculpir o mármore e o metal (este último, com a dificuldade de conceber modelos para a fundição e o seu posterior trabalho).[104]

Para o exercício de desenho, o escultor define um conjunto de conselhos e recomendações de tal forma exaustivas que qualquer professor de desenho ou aluno poderia colocar em prática nas aulas de hoje.

Assim, para desenhar era necessário uma banca, mas se fosse carteira deveria ter algum declive, contudo a parte superior do plano de trabalho deveria ser plana e nivelada para que se pudesse colocar uma cruzeta com um cordel, na qual se seguravam com molas ("tenazes") ou canas rachadas as indispensáveis estampas que serviam de modelo para os desenhos. O aprendiz deveria estar munido de pena com lápis ou caneta, sendo as de latão preferíveis às de ferro. Estas canetas eram cilindros em metal que tinham nos dois

[102] Idem, pp. 38-39.
[103] Idem, p. 52.
[104] Idem, pp. 14-20.

extremos anéis móveis, que serviam para apertar o lápis[105]. Este deveria ser preto de Castela ou vermelho da Holanda e serrados em tiras para entrar nas canetas. Também se podia desenhar com lápis de várias cores, mas esta "diversão ou brinco" era possível apenas para os alunos que estivessem com "grande adiantamento; ou queirão fazer mimo do proprio talento a pessoa a que sejão obrigados." Prudentemente, Machado de Castro considera que esta última técnica de desenho, que se aproximava da pintura, só era permitida a alunos avançados ou talentosos que pudessem mostrar o seu virtuosismo.

O papel de desenho deveria ser encorpado e liso. Este conselho percebe-se bem, pois se o papel fosse demasiado fino rasgar-se-ia com dificuldade quando o aluno apagasse os traços; por outro lado, a textura prejudicava e intimava o aluno a traçar e a sombrear, uma vez que apenas os desenhadores muito razoáveis conseguiam tirar todo o partido plástico da textura do papel.

O escultor recomendava ainda que os discípulos em todos os vários exercícios de desenho trouxesse miolo de pão (cozido entre a véspera e três dias atrás) para apagar de forma asseada os traço errados. Sempre preciso no detalhe, indica a forma de transformar o miolo em "tramoço" para não fazer excessivas migalhas, como areia, que prejudicariam o desenho.

Com as todas estas disposições e o material indicado, o aluno (que ele chama "Applicado") começava por copiar estampas ou desenhos. Depois, quando já revelasse capacidade e progresso, passava a desenhar objectos de vulto, principiando por cabeças, mãos, pés, etc. até chegar a desenhar figuras inteiras. Concluída com sucesso esta fase, o aluno podia passar para os estudos nocturnos e desenhar modelo vivo, que designa como "Natural vivo".

Nessas aulas, Machado de Castro indica as dimensões do estrado, sobre o qual o modelo posava, que chama "Base do Acto", porque a posição do modelo chamava-se "Acto", por casa da sua atitude[106]. Da mesma maneira, precisa o tipo, as dimensões e a suspensão do candeeiro sobre o modelo, para que se movimentasse de acordo com as escolhas do professor e produzisse uma "luz potente" para iluminar o modelo e o lugar

[105] Idem, p. 34.

[106] Machado de Castro define "Acto" da seguinte maneira: "He a configuração em que nos estudos nocturnos o Director delles expoem aos Applicados o Modelo vivo, para lhes servir de exemplar. E também se pode chamar (e chama) Acto á posição em que se vê qualquer figura em painel, desenho, ou vulto." (Idem, p. 21)

de cada um dos "applicados". Estes, sentados em todo do acto, deviam representar o aspecto que horizontalmente lhe ficasse "fronteiro em linha recta."[107]

Entre os professores que assistiam aos exercícios nocturnos, que também se chamavam académicos, deveria presidir um reputado artista em sabedoria prática e teórica, para dar ao modelo vivo a atitude que lhe parecesse mais conveniente para o estudo, por isso este professor deveria ser chamado "director do acto", visto o "acto" ser o aspecto em que ficava o modelo vivo. Portanto, o director não só escolhia a pose do modelo, como definia a quantidade e a incidência de luz, a partir do candeeiro móvel, que criava zonas de luz e sombras, que eram traduzidas graficamente no claro-escuro do desenho[108].

Subentende-se que, na falta de um modelo vivo - bastante frequente e uma consequência do nosso habitual atraso cultural e desprezo pelas artes -, os alunos pudessem desenhar manequins de madeira[109].

No *Dicionário de Escultura*, Machado de Castro sublinha a importância do contorno no desenho. As figuras no desenho, como na pintura, tinham apenas um contorno, enquanto na escultura, devido ao movimento, os contornos eram imensos[110]. Elemento essencial no desenho era o traço, basicamente qualquer linha lançada com o lápis ou o pincel. Uma figura bem tracejada era aquela cujas linhas se achavam dispostas segundo as regras do desenho. O termo "morte-cor", que já encontrámos em Filipe Nunes, aplicava-se, segundo Machado de Castro, ao desenho. Designava-se de morte-cor o desenho, que estava quase acabado, mas ao qual lhe faltava ainda os últimos toques do escuro. Se o desenho usava a técnica dos dois lápis, a morte-cor era quando lhe faltavam os ditos toques e os de lápis branco[111]. Toque, na concepção do escultor e teórico, era um conceito mais abstracto e pessoal. Entendia-se, no desenho, na pintura e na escultura como o "modo de trabalhar." Equivalia àquilo que na escrita era o "talho de letra." Pelo toque, conhecia-se a franqueza e o gosto que o artista (e também o aluno...) tinha no trabalho que executava[112].

O texto mais importante de Machado de Castro sobre o desenho e um dos mais relevantes de todos os que escreveu é o *Discurso sobre as utilidade do desenho*. Como o próprio título completo informa, este discurso, dedicado a D. Maria I, foi recitado na

---

[107] Idem, pp. 13-16.
[108] Idem, p. 39.
[109] Idem, p. 55.
[110] Idem, pp. 37-38.
[111] Idem, pp.56-57.
[112] Idem, p. 64.

casa Pia do Castelo de S. Jorge de Lisboa a 24 de Dezembro de 1787, diante da maior parte da corte e da nobreza, sete dias depois do aniversário da rainha[113]. O discurso assumia-se, desta maneira, como uma prenda do escultor para a soberana, que era assim homenageada. Convirá ainda registar que, pela primeira vez, editava-se um texto de teoria do desenho, quando ainda permaneciam manuscritos, mas já conhecidos, os textos de Francisco de Holanda e de Félix da Costa.

No prólogo do discurso, depois do registo laudatório de Pina Manique e do estabelecimento que fez da Casa Pia, Machado de Castro - que se apresenta como artista e professor de desenho, e não como professor de retórica -, defende que o artista deve ser culto e escrever, não sendo apenas alguém capaz de produzir obras materiais e manuais. Aqueles que diziam que os artistas nunca haviam escrito cobriam-se de vergonha e de ignorância porque revelavam que nunca haviam lido Vitrúvio ou os muitos artistas que escreveram sobre arte:

"Não sabe que os Artistas Gregos escrevêrão das suas profissões? Ignora, por ventura, o grande numero de Artistas que desde Vitruvio até aos nosso tempos tambem tem escrito destas Artes em verso, e prosa?"[114].

No início e durante o discurso, como homem de conhecimentos históricos e de retórica, começa por fazer uma breve história do desenho, segundo o esquema vasariano das três idades da arte[115]. Os egípcios foram os primeiros a utilizá-lo com forma de compreender e estudar as cheias do Nilo, utilizando-o nas ciências e nos misteriosos hieróglifos. Do Egipto o estudo do desenho passou para a Grécia e depois para Roma. Com os "barbaros" o desenho ficou reduzido a cinzas, contudo, algumas das suas "pequenas e reduzidas brazas" começaram a acender-se no século XIII tomando uma grande luz até ao presente, quando todas as nações procuravam estabelecer aulas e academias de arte e de desenho[116].

---

[113] Este texto encontra-se em Henrique de Campos Ferreira Lima - **Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos.** Coimbra, 1925. Utilizámos este livro nas nossos referências e citações. O *Discurso sobre a utilidade do desenho* foi impresso em Lisboa, em 1798, e teve uma segunda edição "correcta, e retocada" de Lisboa, 1818. Foi esta última que Henrique de Campos Ferreira Lima transcreve no seu livro.
José Fernandes Pereira – *Fragmentos para um Pré-História do Design Português*, in **Arte Teoria**, n.º 5, 2004, p. 9, considera este texto possivelmente como o mais incisivo da época clássica.

[114] Joaquim Machado de Castro – *Discurso sobre a utilidade do desenho*, in Henrique de Campos Ferreira Lima - **Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense**..., p. 205.

[115] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português*..., p. 26.

[116] Joaquim Machado de Castro – *Discurso sobre a utilidade do desenho*..., p. 213.

A ideia fundamental de Machado de Castro ao longo do texto é a utilidade da prática e dos conhecimentos do desenho em todo o estado civil e a exigência destas aplicações serem dirigidas com bom gosto, através da imitação da natureza[117].

O exercício, com já escrevemos, não é novo, havia sido abordado por Francisco Holanda, mas Machado de Castro apresenta-o com argumentos mais sólidos, modernos e racionais e, principalmente, sem algumas das vestes fantásticas e ingénuas do teórico do século XVI.

Como artista que era Machado de Castro, não resiste a apresentar uma forte imagem visual para o desenho: o de "huma frondosa arvore cujos vigorosos ramos, viçosas folhas, e salutiferos fructos se espalhão em beneficio de todas as Sicencias e Artes."[118]

É curiosa e relevante a escolha da árvore, que virá a ser um elemento por excelência do romantismo, como imagem da importância do desenho. Machado de Castro retirou do género pastoril um dos seus protagonistas[119].

O desenho estava presente na Matemática, através da Geometria, da Óptica e da Perspectiva. Igualmente servia a Física e a história natural, pela capacidade de imitar e de reproduzir a natureza, que, assim, podia ser estudada.

Também se estendiam os ramos do desenho à Medicina, Anatomia, Botânica e Geografia (esta última pela representação de todo o mundo numa folha de papel, através dos mapas), História e Jurisprudência (como indicou Vitrúvio)[120]. Da mesma forma, o desenho revelava-se fundamental para a teoria e prática militar (nos mapas, na aplicações da táctica e estratégia e para conhecer as fortalezas) e para a arquitectura naval[121].

Consequência do século XVIII e do contexto da criação das manufacturas é a novidade do pensamento de Machado de Castro acerca da necessidade do desenho no comércio, nos transportes, nos ofícios fabris e na perfeição de todas as manufacturas[122]. Na sua opinião, o comércio mais desenvolvido em Itália e França devia-se apenas ao maior incremento que o desenho tinha nesses países.

---

[117] Ibidem e José Fernandes Pereira - *Fragmentos para um Pré-História do Design Português*..., pp. 8-9.
[118] Joaquim Machado de Castro – *Discurso sobre a utilidade do desenho*..., p. 214.
[119] Idem – **Dicionário de Escultura**, p. 58. O género pastoril, em escultura e na pintura de paisagens, consistia em representar com toda a verdade os pastores, os gados, as árvores e todos outros demais objectos campestres.
[120] Idem – *Discurso sobre a utilidade do desenho*..., pp. 215-217.
[121] Idem, pp. 219 e 236.
[122] Idem, pp. 217-219 e 236.

Espantado com este facto, revolta-se o professor de desenho:

"(...) a quotidiana experiencia tem mostrado serem os Portugueses habeis para tudo; e que a sua aptidão não existe em poucos, acha-se em grande numero: falta animá-los. Fundando-se estas duas grandes bazes Instrucção e Protecção, não faremos hum Commercio precario, de que os grandes Politicos tanto fogem."[123]

Infelizmente, este trecho podia ter sido escrito por um qualquer dos nossos políticos actuais.

O comércio, através do desenho, aumentava, uma vez que estava intimamente relacionado com o conhecimento geográfico, com as vias de comunicação terrestres, com os portos, os "baixos no mar" e com a indispensável e moderna arquitectura naval[124].

No que respeita à "perfeição das manufacturas"[125], referida por duas vezes, estamos diante da preocupação de melhorar a qualidade e talvez a própria produção da indústria incipiente, pelo o auxílio do desenho. Sem grandes equívocos e exageros, podemos afirmar que Machado de Castro defendia o que nós hoje entendemos como *design* de equipamento.

Finalmente, a pintura, escultura e arquitectura são dos mais copiosos frutos da árvore do desenho[126]. Acerca da relação entre a arte e a riqueza das nações, o argumento apresentado era bastante oportuno: a Itália e a França ganhavam avultadas somas através da pintura, escultura e gravura, pela venda de quadros, estátuas (Machado de Castro devia estar a referir-se principalmente aos modelos) e estampas exportados para toda a Europa[127].

Se era muito conveniente aos professores de ciências conhecerem o desenho, também os artistas, nomeadamente os pintores e escultores, dentro da mais pura tradição vitruviana, deveriam conhecer e ter noções de todas as ciências e artes. Obrigatoriamente, os artistas deveriam cultivar o bom gosto na imitação da Natureza[128].

No restante discurso sobre a utilidade do desenho, são desenvolvidas as questões de gosto e de estética, sempre queridas a Machado de Castro[129]:

---

[123] Idem, pp. 218-219.
[124] Idem, pp. 218-219 e 236.
[125] Idem, pp. 218 e 236.
[126] Idem, p. 217.
[127] Idem, p. 219.
[128] Idem, p. 222.
[129] Acerca destas questões, vd. José Fernandes Pereira - *Teoria do Desenho Português...*, pp. 27-28 e **A Cultura Artística Portuguesa**, pp. 166-177.

"O Bom-Gosto no Desenho, Senhores (e creio que em tudo) consiste na justa conformidade que as cousas tem com sua destinação; sem faltar-lhe o preciso, nem conterem o supérfulo."[130]

Este conceito, que radica no pensamento de Leon Battista Alberti sobre a beleza, expresso no *De re aedificatoria*, livro VI, 2[131], é um dos axiomas mais divulgados do classicismo.

A Natureza devia guiar a pintura, a escultura e a arquitectura[132] (e logicamente o desenho). No entendimento de Machado de Castro, a Natureza era essencialmente o corpo humano, matriz de todas as artes, fonte do estudos das proporções e de uma beleza que é a mais perfeita criação divina[133]. A beleza de qualquer corpo estava na perfeição das formas em particular e na boa relação que em geral tem com o seu todo[134]. Assim, quando Machado de Castro se interroga onde está na Natureza a formosura completa, responde imediatamente que esta reside na sagrada humanidade de Cristo, modelada em barro pela sabedoria incriada, imensa e infinita de Deus[135].

Mas esta Natureza não é um indício do romantismo, pois se ela fosse imitada como "casualmente a encontrâmos", não se atenderia à conformidade, faltaria o preciso, adoptar-se-ia o supérfluo e não se atingiria o bom gosto[136]. Assim, se na própria Natureza não residia o bom gosto a solução é, segundo Machado de Castro, seguir Du Fresnoy que dizia que a escolha da Natureza devia ser conforme ao gosto dos gregos e romanos[137].

A razão para esta escolha fundamentava-se no facto dos antigos não seguirem apenas um modelo, mas muitos, copiando o que achavam mais belo para compor um todo perfeito. O bom gosto atingia-se na imitação das formas mais belas ou do material da Natureza, a que Mengs chamava beleza ideal, e Cochim, beleza de reunião. Modelos fundamentais para seguir eram aqueles que os gregos haviam deixado, como o *Apolo de Belvedere*, a *Vénus de Médicis*, o *Hércules Farnesiano*[138] e a estátua do *Laocoonte*[139].

---

[130] Joaquim Machado de Castro – *Discurso sobre a utilidade do desenho*..., p. 225.
[131] Leon Battista Alberti – op. cit., p. 133. Notas ao livro 3.
[132] Joaquim Machado de Castro – *Discurso sobre a utilidade do desenho*..., p. 231.
[133] Idem, p. 231 e José Fernandes Pereira - **A Cultura Artística Portuguesa**, p. 175.
[134] Idem, pp. 227-228.
[135] Idem, p. 228.
[136] Idem, pp. 228.
[137] Idem, pp. 228-229.
[138] Idem, p. 229. Alberti, no *Della pittura*, foi o primeiro a referir-se à necessidade de escolher e reunir as mais belas partes de vários corpos. Vd. Leon Battista Alberti – op. cit., pp. 92-93, Livro 3.
[139] Idem, p. 227. Os conceitos de belo ideal e de belo reunido estão muito bem sistematizados no *Dicionário de Escultura*, nas entradas: *Antigo*, pp. 23-24 e *Belo-Ideal*, pp. 32-33.

Da mesma forma, Machado de Castro descreve a relação da Natureza com a arquitectura[140].

No estudo das belas-artes existiam, segundo Machado de Castro, apenas dois sistemas: o grego e o bárbaro. Na sua opinião, os artistas deveriam seguir aquele pelo qual se sentiam mais identificados, pela instrução e juízo. Contudo, esta abertura e tolerância para com o estilo bárbaro (o gótico e o medieval) é mais teórica, dado que Machado de Castro defende que os artistas deviam seguir a Natureza e o sistema grego (clássico) aquele que melhor a interpretava e que conseguia reunir as suas belezas dispersas[141].

Por último, o longo discurso termina com o repto à rainha e à corte para criar uma "Basilica das Belas Artes, onde se faça justiça ao Bom-Gosto, que tendo recebido tantos insultos, suspira pela satisfação delles."[142]

Faltando em Portugal a tal basílica do ensino artístico, o escultor escreve:

> "Esta applicação em que a Natureza humana se estuda nua, he bella, he muito proveitosa, he admiravel: todas as cultas Nações tem destas Aulas, e multiplicadas: mas isto não basta. He preciso que os artistas se juntem nas Sessões das Assembléas Academicas, para propõr o bom; para refutar o máo."[143]

Neste aspecto, Machado de Castro expressa a habitual necessidade de criar e apoiar o ensino artístico, que revelou durante todo o século XVIII uma debilidade endémica e uma sucessão de escolas que se volatilizavam rapidamente.

Se a imagem retórica escolhida para o desenho foi uma árvore frondosa, Machado de Castro, um desenhador com grandes dotes artísticos e que desenhou bastante, concebeu uma gravura para ilustrar o *Discurso sobre as utilidade do desenho*. A imagem, cuja iconografia tem inegáveis ligações com a obra de Cesare Ripa, de que sempre se serviu abundantemente, mostra a *Virtude*, como heróica matrona, com asas, coroa de louros, armada de lança na mão direita e com a esquerda segurando um resplandecente com o M e o A, as letras principais do nome da rainha. Aos pés dela encontram-se os génios das três artes, a pintura, a escultura e a arquitectura, que a auxiliam a lutar e a derrotar o

[140] Idem, pp. 231-233. Machado de Castro faz uma síntese completa da relação entre a Natureza e a arquitectura. As proporções e ornatos dos edifícios derivavam das proporções do corpo humano, como revelam os vários tratadistas, a começar em Vitrúvio e continuando em Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Scamozzi. A Natureza também influenciou e estruturou as primeiras "choupanas", e depois casas de madeira. Finalmente, a própria Natureza criou os ornatos, como aconteceu no capitel coríntio, "o mais rico, e o mais bello" que se inventou.

[141] Idem, p. 235.

[142] Idem, p. 237.

[143] Ibidem.

Tempo. Os génios estão com os seus habituais atributos. A composição, que foi oferecida à rainha pelo escultor, por ocasião do aniversário natalício de D. Maria I, expressa por meio da iconografia e da retórica a protecção dada pela soberana às artes plásticas que irão florescer pelo tempo futuro[144]. **(Fig. 8)**

Diante do habitual e triste panorama, Machado de Castro materializava nesta gravura o desejo pelo desenvolvimento das artes plásticas, o estabelecimento de um sólido e correcto ensino artístico e a dignificação que os artistas procuravam para a sua profissão. Estas foram, de resto, as grandes preocupações do escultor. Ora, grande parte dessa tarefa hercúlea, que se perpetuaria por todo o século XIX, passava precisamente pelo desenho.

2.5 O desenho nas academias da segunda metade de Setecentos

Entre a produção teórica de Machado de Castro sobre a arte e o desenho em particular e os escritos de Francisco de Assis Rodrigues, assiste-se a várias tentativas para fundar em moldes definitivos o ensino artístico.

Como se sabe, foram inúmeras as academias e aulas fundadas, todas elas com idêntico e triste destino, o desaparecimento. Parecia mesmo que o "astro maligno destruidor das Belas-Artes"[145] influía em Portugal, como Machado de Castro havia percebido e de alguma maneira profetizado. As duas principais causas para este panorama podem facilmente ser enumeradas. Em primeiro lugar, encontramos incipientes estruturas artísticas da época e a menoridade (a maior parte das vezes cultural e intelectual) dos artistas, que estavam remetidos a um papel essencialmente oficinal, que perpetuava as ancestrais práticas medievais, reguladas pelas normas tridentinas e com o clero como o grande encomendador. A nobreza, comparativamente à igreja, pouco encomendava e raras vezes revelava grande cultura e gosto para as artes plásticas; em idêntica situação estava a burguesia, desenvolvida essencialmente pelo consulado de Pombal. Em suma, o país pouco interesse demonstrava pelas artes e, consequentemente pouco as estimulava. Em segundo lugar, a partir do reinado de D. José e, ironicamente, do terramoto de 1755, que exigiu toda a obra de reconstrução de Lisboa, dando emprego a arquitectos, pintores e escultores, o país assistiu a um quadro de grande turbulência política e social que vinha do exterior e que rapidamente chegou e se instalou em

[144] Idem, pp. 207-208.

[145] Joaquim Machado de Castro – *Carta a pessoa indeterminada*, in Henrique de Campos Ferreira Lima - **Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense**..., p. 322. Esta carta é datada da Casa de Escultura das Obras Públicas, 3 de Fevereiro de 1817.

Portugal, através das invasões francesas, fuga da corte para o Brasil, revolução liberal, independência do Brasil, contra-revolução absolutista e, por fim, uma guerra civil! Evidentemente, neste vasto quadro sombrio, os vários poderes do país não estavam em condições nem possuíam os recursos materiais para encomendar e desenvolver as artes plásticas.

A instituição de uma Academia do Nu no século XVIII foi amplamente descrita por Cirilo[146], num texto, quase sempre egocêntrico e crítico em relação aos opositores. Segundo ele, uma longa lista de nomes de artistas e de professores nas várias academias e aulas conspiravam permanentemente uns contra os outros, gerando um clima de caos, escuridão, inveja, ignorância, fúria de discórdia e infaustos agouros[147].

A academia que faltava em Lisboa e que era reclamada, pelo menos, desde Félix da Costa, conheceu inúmeros episódios todos eles efémeros. Vieira Lusitano e André Gonçalves tentaram estabelecer a Academia do Nu que terminou de maneira caricata e ridícula, quando as pessoas se insurgirem contra o modelo nu. Cirilo estabeleceu uma outra em 1780 de curta vida. Talvez por se situarem fora de Lisboa, alguns estabelecimentos de ensino tiveram mais sucesso: a Aula de Desenho e Arquitectura da Universidade de Coimbra (1772); as Aulas Públicas de Desenho e Debuxo no Porto (1780) e, finalmente, em Lisboa, a Aula de Desenho da Casa Pia (1780) e a Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura Civil (1781), tendo sido esta última a mais importante antes da fundação da Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1836[148].

Além destas aulas mais vocacionadas para ensino artístico, existiram numerosas aulas de debuxo em estabelecimentos fabris, presumindo-se que o ensino aí ministrado fosse essencialmente de carácter geométrico e técnico. Assim, existiu uma escola de desenho, gravura e lavra de metais na oficina da Fundição de Artilharia, do Arsenal Real do Exército; uma aula de debuxo no Real Colégio dos Nobres, aberta em 1766; uma aula de desenho e fábrica de estuques na dependência da Real Fábrica das Sedas ao Rato, desde 1748; uma outra no mesmo estabelecimento fabril e uma outra ainda que funcionou na Fábrica das Caixas, estabelecida em 1767. Com a fundação da Imprensa

[146] Cyrillo Volkmar Machado – op. cit., pp. 17-30. Para a história da Academia do Nu no século XVIII, vd. Margarida Calado – *A Academia do Nu*, in **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**, Lisboa, 1989, pp. 17-18.
[147] Cyrillo Volkmar Machado – op. cit., p. 25.
[148] José Fernandes Pereira - *Teoria do Desenho Português*..., p. 29.

Régia e da Real Fábrica de Cartas de Jogar, em 1768, foi criada uma aula anexa de gravura artística[149].

Convém sublinhar que o ensino do desenho foi igualmente desenvolvido no contexto das aulas oficinais de gravura. Importantes foram as aulas de gravura artística, sob a direcção de Joaquim Carneiro da Silva, anexas à Imprensa Régia, à Real Fábrica de Cartas de Jogar e à Casa Literária do Arco do Cego.

Todos estas escolas e aulas de debuxo e desenho, que eram estabelecimentos de ensino independentes e bastante dispersos, pouco ou nada contribuíram para a sistematização do ensino organizado e para o estudo em conjunto dos diversos ramos das belas-artes[150].

Como escrevemos anteriormente, foi muito importante a Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura. Na realidade, eram duas aulas: a Aula de Desenho Histórico e a Aula de Desenho de Arquitectura Civil. A sua fundação e funcionamento está bastante desenvolvida no *Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica*. De acordo com o articulista, com toda a certeza Pedro Alexandre Cavroé, que ali foi discípulo, estas duas aulas desenganavam os estrangeiros e os portugueses que julgavam as belas-artes muito atrasadas em Portugal. Apesar de não atingiram ainda o nível das Academias de S. Fernando de Madrid, de Paris, de Londres e Roma, situavam-se ao nível das de Nápoles, Amsterdão e de outras capitais europeias.

A Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura foi criada pelo alvará da rainha D. Maria I, datado de 23 de Agosto de 1781, abrindo a 1 de Dezembro desse ano e fazendo-se nesse dia a primeira sessão pública. Até 1816 saíram 385 alunos, trabalhando alguns deles nos quadros históricos e nos tectos do novo palácio da Ajuda e como gravadores da Tipografia Régia, entre outros ramos da pintura e das artes[151].

Os discípulos da Aula de Desenho Histórico aprendiam copiando os "Desenhos dos melhores Mestres", indicando-lhes o professor tudo quanto no original havia de

---

[149] Luís Xavier da Costa – **As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII.** Lisboa, 1935, pp. 88-90.

[150] Luís Xavier da Costa – **As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII.** Lisboa, 1935, pp. 88-90.

[151] *Curiosidades*, in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, 1.º vol., n.º 5, Lisboa, 1816, p. 80. Este artigo sobre a Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura está na secção das "Curiosidades". As aulas funcionavam no Convento dos Caetanos ao Bairro Alto e nesse ano de 1816 era frequentada por 53 discípulos ordinários e extraordinários.
Sobre estas aulas vd. igualmente a história que delas fez Ernesto Soares – **Livro da Matrícula dos Discípulos Ordinários da Aula Pública de Desenho a qual principiou a ter exercício no 1º de Dezembro do ano de 1781.** Lisboa, 1935. Pedro Alexandre Cavroé foi aluno nessa aula, Idem, pp. 13 e 27.

"sublime" para seguirem e de medíocre e defeituoso para se afastarem. Desta maneira, os alunos podiam criar as suas próprias composições de forma correcta.

O professor não se limitava apenas a ensinar a desenhar figuras humanas, mas igualmente outros objectos da natureza, "como irracionaes, paizes, plantas, flores, ou outras similhantes cousas". Após estes exercícios, os alunos mais avançados copiavam os modelos de relevo, que faziam parte do estudo e adorno da aula, com o objectivo de os preparar para a copiar do natural[152].

Os discípulos da Aula de Desenho de Arquitectura Civil aprendiam aritmética, geometria elementar e copiavam desenhos dos melhores arquitectos, particularmente de Palladio e de Vignola, indicando-lhes o respectivo professor as proporções das cinco ordens de arquitectura pelos autores geralmente seguidos, além de conhecimentos sobre edificação, decoração e perspectiva[153].

A aula de desenho tinha lugar de manhã e a da arquitectura à tarde. Os alunos ordinários tinham a obrigação de completar cinco anos de estudos e os extraordinários não tinham essa obrigação. O *Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana* menciona que o artigo do alvará da criação destas aulas era de manifesta utilidade, porque franqueava a tão necessária "Arte do Desenho" a qualquer pessoa, que tendo outras ocupações ou ofícios, pretendesse aproveitar dessas lições[154].

De acordo com uma prática comum, os concursos eram importantes no funcionamento destas aulas:

"Como a emulação he o mais poderoso estimulo para se fazer progressos, a fim de excitar esta entre os Discipulos ordinarios, em cada anno no fim de Agosto há hum concurso para se adjudicarem Premios aos discipulos, que mostrão haver feito maior progresso."[155]

Cada uma das duas classes distribuía três prémios: o primeiro de trinta mil réis, o segundo de vinte e o terceiro de dez. Os desenhos premiados ficavam expostos nas

[152] *Curiosidades*, in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, 1.º vol., n.º 5, Lisboa, 1816, pp. 80-81.

[153] Ibidem. O professor de arquitectura deveria igualmente mostrar aquilo que cada desenho dos tratadistas tinha de bom, regular, mau e irregular e a maneira de poder melhorar de acordo com os vários autores. O mesmo mestre ensinava as noções de solidez real e de solidez aparente, como forma de habilitar os alunos à construção dos edifícios. Os discípulos também desenhavam ornatos para saberem decorar um edifício com gosto, terminando o estudo com o ensino da perspectiva.

[154] Ibidem.

[155] Idem, p. 82.

Aulas até ao fim do ano seguinte. Os prémios eram pagos pelo Erário Régio, sendo o presidente deste tribunal o inspector destas aulas[156].

O primeiro professor de Desenho Histórico foi Joaquim Manuel da Rocha, "pintor de muito crédito", e pelo seu falecimento foi nomeado Joaquim Carneiro da Silva, "o melhor gravador e desenhador português dos nossos tempos", que não aceitou por estar a ensinar desenho no Real Colégio dos Nobres e dirigir os discípulos da aula de gravura estabelecida na Tipografia Régia. Assim, o concurso foi ganho por Eleutéro Manuel de Barros, ao qual sucedeu Joaquim Carneiro da Silva e Faustino José Rodrigues. Estes concursos e as respectivas nomeações devem ter estado envoltas em alguma polémica, a qual transparece no texto do articulista do *Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana* e na defesa deste último para o lugar de professor sem o respectivo concurso[157].

O primeiro professor da Aula de Desenho de Arquitectura foi José da Costa e Silva[158].

Nas aulas de desenho, com se deduz, seguia-se a metodologia enunciada por Machado de Castro na mesma época. Por outro lado, através dos concursos sabemos que os alunos de desenho copiavam uma série de gravuras de temática religiosa e mitológica, cuja proveniência era essencialmente francesa e inglesa[159].

Na Aula de Desenho, entre os 557 registos de alunos, encontramos, como discípulos, aqueles que foram os melhores artistas da época, entre os quais se destacam Sequeira, Vieira Portuense, Teixeira Barreto, Joaquim Leonardo da Rocha e José da Cunha Taborda[160].

---

[156] Ibidem.

[157] Idem, pp. 83-85. Sobre os vários professores desta aula de desenho, vd. Ernesto Soares – op. cit., pp. 7-16, assim, segundo este autor, foram professores na Aula de Desenho Joaquim Manuel da Rocha (1781-87) que teve 58 alunos; Eleutério Manuel de Barros (1787-1811), 271; Joaquim Carneiro da Silva (1811-1815), 32 e Faustino José Rodrigues (1812-1825), 196.

[158] *Curiosidades*, in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, 1.º vol., n.º 5, Lisboa, 1816, p. 85.

[159] *Curiosidades*, in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, 1.º vol., n.º 5, Lisboa, 1816, Foram premiados em Agosto de 1815 os seguintes alunos: em Desenho Histórico – 1.º prémio, Francisco Firmino Soeiro que copiou a estampa de *Neptuno* de N.B.Lepicié, gravado por J. C. le Vasseur; 2.º prémio, João Correia Botelho que copiou a estampa de *S. Gregório distribuindo esmolas pelos pobres*, de Carlos Vanloo, gravado por A. L. Romanet; 3.º prémio, Nicolau José Possolo que copiou a estampa da *Anunciação* de F. le Moine, gravada por L. Cars.

Aditamento ao artigo Curiosidades in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, 2.º vol., n.º 13, Lisboa, 1817, p. 206. No concurso de 1816 da Aula de Desenho Histórico obtiveram prémios os seguintes alunos "deste tão util, e honroso Estabelecimento":

1.º prémio, João Correia Botelho, copiou a estampa de *S. Jerónimo* de Domin. Zampieri, gravada por Jacob. Frey; 2.º prémio, Francisco Firmino Soeiro, copiou a estampa *Pyrro protegendo o menimo Glaucias* de Benj. West, gravada por John Hall; 3.º prémio, Nicolau José Possolo, copiou a estampa de *Pyramo e Thysbe* de Guido Rheno, gravada por Vangelisty.

[160] Ernesto Soares – op. cit., pp. 6-7, 13

Estas foram, muito provavelmente, as Aulas mais importantes de todas as que na época e depois se estabeleceram: pela estrutura organizativa e funcionamento contínuo; pela qualidade dos professores, que eram alguns dos melhores artistas que Portugal possuía; e, por fim, pelo número e qualidade dos discípulos que aí estudaram.

No mesmo *Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana* escreveu-se uma interessante história da pintura em Portugal, onde não é feita qualquer referência ao desenho ou à sua história[161]. O desenho era entendido como um meio para atingir um determinado fim na pintura, escultura ou arquitectura. O desenho é, por conseguinte, visto como pedagogia[162].

2.6 Os livros de 1801 e o desenho dos objectos

Uma das mais importantes consequências de todas as aulas e academias anteriormente apontadas foram alguns livros que se imprimiram na época sobre a teoria e a prática das artes plásticas.

Uma das instituições responsáveis por este pequeno, mas muito bem-vindo, surto editorial foi a Typographia ou Casa Chalcographica, Typoplastica e Litteraria, do Arco do Cego (1799-1801), mais conhecida por Casa Literária do Arco do Cego[163]. Segundo Xavier da Costa, o trabalho produzido ao nível das publicações foi profícuo, ainda que não de elevado valor artístico[164]. Os livros impressos por essa casa literária (foram identificados 83 títulos) têm o interesse de serem, na sua maioria, edições ilustradas, o que exigia a colaboração de vários desenhadores e gravadores, que trabalharam sob a direcção de Joaquim Carneiro da Silva[165].

As traduções sobre artes plásticas editadas por esta casa literária foram o *Tratado de Gravura*, de Abraham Bosse; *A Arte de Pintura*, de Charles Alphonse Du Fresnoy; *O Grande Livro dos Pintores, ou a Arte da Pintura*, *Principios da Arte da Gravura* e *Principios do Desenho tirados do Grande Livro dos Pintores*, os três últimos de Gérard Lairesse e, por fim, *O Meio de se Fazer Pintor em Tres Horas*, sem indicação de

---

[161] *Artes e Officios da Pintura, sua existencia em Portugal, e seus mais distinctos Artistas*, in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, 2.º vol., n.º 3, Lisboa, 1817, pp. 33-43. O autor deste texto deve ser Pedro Alexandre Cavroé.

[162] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português...*, p. 28.

[163] Para a história deste estabelecimento, vd. o catálogo da exposição **A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801).** Lisboa, 1999.

[164] Luís Xavier da Costa – op. cit., pp. 72-73.

[165] Miguel F. Faria – *Da Facilitação e da Ornamentação: A Imagem nas Edições do Arco do Cego*, in **A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)**, pp. 107-137.

autor[166]. Curiosamente, todos estes livros foram impressos em 1801, um ano particularmente rico para a teoria da arte, mas que revelava uma clara preocupação por traduzir do francês obras de autores do século XVII, contemplando de forma mais ou menos sistemática o desenho, a pintura e a gravura.

Na frágil teoria do desenho português deve ter tido algum impacte a tradução dos *Principios do Desenho tirados do Grande Livro dos Pintores*... de Gérard Lairesse (1640-1711). No frontispício existe a indicação de que estes princípios foram "traduzidos do francez para beneficio dos gravadores do Arco do Cego."[167]

Nesta obra, o autor - chamado na sua época o Poussin holandês, pela capacidade de desenho semelhante à do célebre artista francês[168] - exibe um método breve e fácil para aprender a arte do desenho em pouco tempo[169]. Como sempre, Lairesse parte da geometria para o desenho, num método habitual que partia dos princípios mais simples e básicos para os mais complexos. Na geometria o aluno fazia vários traços e figuras que o autor exemplifica em diversas ilustrações. Aliás, todos os exercícios propostos têm por base ilustrações do autor. Na 4.ª lição, e sempre no caminho das coisas mais fáceis para as mais elevadas, o autor sugere uma série de exercícios de desenho de objectos como um pote com água, uma janela, um copo de vinho, um arco, um tabuleiro de damas, uma colher de pedreiro, etc. O aluno, ao olhar e desenhar estes objectos, relacionava-os com as linhas e as formas geométricas[170].

Ao longo dos exercícios, o discípulo ia medindo a distância entre os vários pontos do objecto e simultaneamente aplicando as técnicas do lápis ou do carvão. A este propósito defende a utilização preferencial do lápis, por ser mais próprio, possuir um traçado mais bonito e ser mais fácil de apagar com miolo de pão do que o carvão. O aluno devia realizar um bom esboço era fundamental e a isso devia estar atento o professor, medindo as distâncias com o dedo ou o lápis e sem compasso[171]. Na 7.ª lição, desenhava-se cuidadosamente uma oval e um ovo e depois um rosto e os seus elementos, prestando atenção às distâncias entre si. Também desenhava mãos e pés. Por

[166] Esta lista de livros foi elaborada a partir Catálogo Bibliográfico, in **A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)**, pp. 139-198.
[167] Gerardo Lairesse - **Principios do Desenho tirados do Grande Livro dos Pintores**... Lisboa, 1801.
[168] Idem, p. II (Prefácio da tradução francesa) Nas pp. I-XVII encontra-se a biografia deste pintor que aos 50 anos cegou, devido à gravura a água-forte e ao excessivo trabalho nocturno.
[169] Idem, p. 1.
[170] Idem, pp. 16-17. O autor indica ainda uma bacia de barba, um coração, uma pá, um trevo, um losango, uma lata de chá, uma taça, uma maçã, uma pêra, duas cerejas e um pêssego.
[171] Idem, pp. 25-26.

esta altura, o aluno iniciava-se nas representações gráficas das sombras[172]. Após estes conhecimentos, desenhava duas figuras humanas a grosso ou a borrão, que Lairesse apresentava no seu livro, atentando nas medidas e nas relações métricas. Depois de ter tido sucesso nesta prova, o aluno passava para a cópia de baixos relevos com figuras vestidas e nuas e cabeças em gesso. Seguia-se o estudo da técnica do desenho com pedra branca ou negra sobre papel escuro ou azul e a sua aplicação a diversas situações lumínicas copiando cabeças em gesso. Só então estava o discípulo preparado para desenhar as mais belas figuras em gesso, tais como o *Apolo do Vaticano*, a *Vénus de Médicis* e o *Antonino*[173], que dever ser o conhecido *Antinoo*.

Lairesse sistematiza ainda uma série de indicações sobre o modo de desenhar então em uso e aqueles que considerava mais correctos. Os desenhos deveriam ser a lápis vermelho sobre papel branco, que produziam um efeito agradável, com traços firmes e desembaraçados e sem cruzamentos. O modo mais agradável e expedito de desenhar era através da técnica do desenho sobre papel escuro. Este modo era o mais útil e perfeito para compor como para desenhar diante do natural que depois servia para executar um quadro. O autor desaprova energicamente o desenho à pena, "tão máo como inutil", mais próprio de um mestre da escola que de um artista, e desaconselha fazer desenhos a lápis, concluindo-os com aguada ou tinta. Esta forma de trabalhar era a mais difícil e viciosa, sendo pouco útil aos desenhadores e principalmente aos discípulos, que perdiam com esta técnica muito tempo.[174]

O livro termina ao contrário do que é habitual, expondo algumas questões estéticas e conceptuais relativas ao desenho. Depois do discípulo ter realizado com êxito os exercícios propostos e saber dominar as proporções e as escalas (de modelos pequenos deveria chegar a desenhos grandes e vice-versa), saberia, por meio da sua força e talento, partir para onde a sua propensão o arrebatava e como queria relacionar-se com o mundo[175].

Com tantos autores, Lairesse achava que o desenho era muito importante:

"Porque não há arte, nem sciencia, de que com socorro do desenho, não possa elle [o discípulo] fazer-se mestre."[176]

---

[172] Idem, pp. 27-32.
[173] Idem, pp. 33-40..
[174] Idem, pp. 43-44.
[175] Idem, p. 41.
[176] Idem, p. 42.

Assim, os pais e os tutores deveriam buscar mestres hábeis para os seus meninos, porque a felicidade destes dependia dessa escolha[177].

Evocando a sua experiência pessoal, o autor afirma que, diante do modelo nu ou das figuras académicas, se devia copiar exactamente como elas eram, sobretudo quando ainda não se possuía um grande conhecimento da Antiguidade. Por conseguinte, o artista deveria aprofundar o estudo das obras e das belezas antigas, por meio de bons gessos, belos desenhos e belas gravuras. Um instrumento eficaz para facilitar esse estudo era a anatomia[178].

Se o conceito de desenho para Gérard Lairesse era clássico, pelo respeito absoluto da Antiguidade e da anatomia, revelava, todavia, uma metodologia nova, que seria seguida por muitos autores do século XIX: partindo sempre da geometria e por meio do desenho de objectos concretos de uso quotidiano, atingia-se a cabeça, as mãos, os pés e, por último, todo o corpo humano, através dos inevitáveis gessos, gravuras e desenhos. Enfim, o método era mais estimulante e suave do que a metodologia académica da cópia imediata de desenhos, estampas, relevos, estátuas e finalmente do corpo humano.

2.7 Cirilo, o desenho e as inevitáveis estátuas antigas

Cirilo Volkmar Machado na sua autobiografia revela que, no início da sua aprendizagem artística, desenhou por muito tempo grande número de estampas, tendo passado depois a colorir e a copiar muitos quadros até conseguir "inventar" pinturas.[179]

Só quando frequentou a Academia de Desenho de Sevilha é que pela primeira vez debuxou o nu[180]. A aprendizagem de Cirilo estava de acordo com as normas clássicas, iniciando-se o aluno nas gravuras e só depois no estudo do modelo vivo.

O pintor e teórico reserva algumas páginas importantes sobre o desenho no seu *Tratado de Arquitectura e Pintura*, escrito muito provavelmente em Mafra, entre 1796 e 1808[181].

---

[177] Ibidem.

[178] Idem, pp. 46-47. Não era necessário conhecimentos aprofundados da anatomia, mas tão somente conhecer bem as zonas mais importantes do corpo humano para um desenho correcto.

[179] Cyrillo Volkmar Machado – op. cit., p. 244. Esta autobiografia tem o seguinte título: *Memorias concernentes á vida e algumas obras de Cyrillo Volkmar Machado, escriptas por ele mesmo.*

[180] Idem, p. 245.

[181] Cirilo Wolkmar Machado – **Tratado de Arquitectura & Pintura.** Lisboa, 2002, p. 7. Este manuscrito só foi impresso em 2002.

Nas suas palavras:

"O desenho hé a alma da pintura, e o primeiro dos conhecimentos que deve possuir aquelle que se destina a esta nobre profissão. Elle da não somente o traço exterior de todos os corpos, mas ainda, elle exprime a differença das superficies, e as apparencias visiveis da materira de que são compostos."[182]

Em termos psicológicos, o desenho era útil para ocupar agradavelmente o espírito, servindo para moderar paixões. Cirilo achava que os espíritos alegres e vivos eram mais aptos para o desenho que os melancólicos. Esta visão psicológica foi retirada do tratado de Lairesse[183]. Defensor de uma teoria artística clássica, o teórico português afirma que não se podia desenhar bem o natural , sem o antigo e sem a anatomia.[184].

Os antigos tiveram no desenho três estilos: o seco, o grande e o belo. Esta última categoria estética estava exemplificada nas estátuas de *Apolo de Belvedere*, no *Laocoonte*, no *Hércules* e no *Gladiador*. Cirilo, não esquecendo a sua profissão de pintor, era de opinião que o desenho dos pintores antigos deveria ter sido mais perfeito que o dos escultores; em primeiro lugar, devido à elegância e prontidão da pintura, e em segundo, porque se estimavam mais os pintores. Na Antiguidade, os escritores elogiaram mais os pintores do que os escultores e as suas estátuas[185].

Além dos paradigmas clássicos, a grande importância do desenho residia na estruturação e na proporção do corpo humano, à qual Cirilo dedica várias páginas do seu manuscrito. O desenho é a proporção dos traços e a conveniência entre eles para representar as coisas visíveis como são ou como devem ser na sua perfeição. O desenho era "huma faculdade do Entendimento que consiste na intelligencia da bella proporção" e "huma sciencia practica que dirige as operaçoens da mao logo que se propoem de imitar os diversos objectos da natureza nas suas proporçõens." A ciência do desenho só se adquiria com muito exercício e bastante aplicação[186]. Estas ideias, comuns a todo o século XVIII podem ser detectadas nos escritos de Machado de Castro.

Os princípios do desenho estavam na geometria. Esta conduzia ao desenho, como o alfabeto à gramática. Antes do desenho da figura humana, que era o paradigma do

[182] Idem, pp. 300-301.
[183] Gerardo Lairesse – op. cit., p. 23. Este autor afirmava que artistas com Rafael, Leonardo, Tintoretto, Giorgione, entre outros, tinham um humor alegre e cheio de vivacidade.
[184] Cirilo Wolkmar Machado – **Tratado de Arquitectura & Pintura**, pp. 192-193.
[185] Idem, pp. 252-253.
[186] Idem, pp. 300-301.

classicismo, deveria começar-se por desenhar rectas perpendiculares, paralelas, curvas, círculos, quadrados, triângulos e outras figuras geométricas simples[187].

Após ter enunciado e explicado as diversas proporções do corpo humano de acordo com os vários autores, Cirilo, no capítulo dedicado ao estudo do desenho, desenvolve alguns aspectos teóricos, pedagógicos e práticos desta ciência.

Sem o génio todo o trabalho do artista é inútil e com o génio tudo se facilita. Um sinal para conhecer o génio dos artistas era gostar de desenhar, com carvão, pena, lápis, entre outros meios riscadores, muitas figuras de homens, árvores animais, casas, etc. Este gosto indicava a inclinação de imitar o natural e o prazer do homem em ver e representar as imagens da natureza. Se o desenhador tivesse alguma prática, os seus registos gráficos revelavam um espírito e uma exactidão das coisas que copiava, sem ser escravo do original; ao invés, se o desenhador imitava o original "a poder de fadiga e trabalho" denunciava um génio pesado[188].

O desenho deveria ser ensinado desde muito cedo, "em huma idade menos capaz de lhe conhecer as deformidades para senão desgostar dellas."[189] A ideia de Cirilo é curiosa, pois protegia as crianças de acharem que desenhavam mal, para não desistirem deste exercício... Na sua opinião, para pintar e desenhar os estudantes deveriam possuir imaginação viva, boa memória e saúde e bom temperamento, pois o seu estudo requeria muita aplicação. A idade dos 10-11 anos parecia a mais indicada pois os alunos já tinham uso da razão[190]. Ficamos, portanto, com a clara sensação de que o ensino do desenho deveria ser anterior ao da pintura.

Os jovens deveriam começar por desenhar olhos, bocas, orelhas, etc., copiando os desenhos dos mestres ou estampas. Os desenhos e a estampas eram muito úteis para examinar como pensaram e fizeram os antigos mestres, e não para "roubar os authores."[191] Diante das estampas os alunos não deveriam começar logo a imitar a dureza e a delicadeza dos traços, desenhando antes com um lápis grosso. Como o desenho era mais "huma emanação dos conhecimentos da alma" que um trabalho da mão, os exercícios de desenho e a sua aplicação deveriam ser moderados, para que os

[187] Idem, pp. 192-193.
[188] Idem, pp. 306-307.
[189] Ibidem.
[190] Ibidem.
[191] Idem, pp. 198-199.

alunos tivesse gosto por esta ciência e para que os seus espíritos não ficassem demasiado cansados[192].

No período da juventude, os alunos deveriam estudar geometria, perspectiva, arquitectura e estátuas antigas. Seguindo uma série de teóricos, Cirilo elabora - nem sempre de forma muito lógica e em sequência -, várias recomendações sobre o ensino do desenho, nomeadamente as atitudes do professor diante dos bons e dos mais fracos alunos.

Num primeiro ano, recomendava que se começasse por copiar desenhos, que podiam ser estampas, depois quadros e desenhos, seguindo-se os gessos e, por fim, o natural[193].

Nas academias seria sempre preferível em vez dos alunos copiarem os desenhos dos académicos, imitarem as melhores obras de todas as escolas e dos professores mais célebres. Os mestres deveriam também desenhar juntos dos alunos para os animar, numa clara preocupação pedagógica de estímulo[194], diferente da atitude do professor apenas crítico.

O desenho dos gessos e dos nus (era conveniente, numa primeira fase, que se evitassem as roupas) seriam realizados a olho nu, sem compasso, quadrículas, etc. Os gessos permitiam ao aluno entender o efeito das luz e sombra para dar vulto aos corpos desenhados. Os desenhos deviam ser repetidos de cor para que aquilo que se havia desenhado se conservasse na memória dos alunos[195].

Depois dos aspectos pedagógicos, Cirilo tratou da prática do desenho, apresentando exaustivamente as técnicas, os meios riscadores e os suportes[196].

Os desenhos eram quase sempre feitos a lápis, à pena ou a aguada. Os papéis eram brancos ou tintos. O principiante deveria começar por desenhar sobre papel branco, pois a técnica sobre os papéis escuros era mais complexa. Começava-se pelo esquisso com o carvão e contornava-se com o lápis preto ou vermelho. Nas partes claras, os traços seriam finos e nas escuras, grossos. A qualidade dos materiais era fundamental pois os bons lápis contribuíam para desenhar com gosto. Da mesma maneira, recomendava-se que, na realização do esquisso, o corpo a desenhar estivesse direito, para o aluno poder

[192] Idem, pp. 306-307.
[193] Idem, p. 312-313.
[194] Idem, pp. 270-271.
[195] Idem, pp. 306-311.
[196] Estas descrições muito completas, no nosso panorama teórico e técnico, e fundamentais para o entendimento do desenho de finais do século XVIII e início do XIX, estão principalmente nas pp. 306-316.

ver as proporções. Quando se desenhavam figuras, recomendava-se que se começasse pela parte direita, para que, durante o desenho, o braço não a ocultasse[197].

No capítulo dos objectos primeiramente a desenhar, Cirilo, como os mais famosos teóricos, julga conveniente que o aluno deveria partir do desenho da figura humana, em vez de copiar objectos, como flores, frutos ou garrafas, como defendia Lairesse. Através da figura humana o aluno perceberia melhor os erros e, além do mais, quem faz uma cabeça desenha uma flor, não sendo o inverso verdadeiro.

O discípulo deveria fazer no início da sua aprendizagem desenhos grandes, porque deste modo se viam melhor os defeitos e as belezas. As grandes dimensões proporcionavam à mão mais liberdade e ousadia. Também se passava melhor do desenho grande para o pequeno, mas nunca o inverso. Muitas vezes os paisagistas sabiam fazer belas figuras pequenas mas não as sabiam fazer em grande.

Após desenhar sobre papel branco, que conduzia a um desenho magro e seco, Cirilo defendia que se desenhasse sobre papel colorido, aperfeiçoando os alunos estas técnicas, muito usadas nas academias.

O autor explica ainda os três modos de sombrear (tracejando como estampa, a *grainant* e a esfumado), as maneiras de aparar os lápis, a forma de decalcar desenhos, os compostos e a aplicação das aguadas. Finalmente, os desenhos feitos à pena eram bons para os gravadores. Devido à sua dificuldade, esta técnica devia ser utilizada sobretudo pelos mestres e não pelos principiantes, apesar de alguns teóricos acharem que estes a podiam usar para efeitos de rigor[198].

Após ter escrito sobre as questões teóricas e práticas do desenho, Cirilo, na sua metodologia clássica, desenvolve o tema das estátuas antigas, apresentando as medidas e as proporções das peças fundamentais, entre as quais se destacavam os inevitáveis *Hércules*, *Vénus*, *Apolo*, *Antinoo*, *Laocoonte*, *Gladiador*, entre outras[199]. O desenho era um meio privilegiado de representar e de estudar esses paradigmas.

Mas o desenho, como meio para atingir o fim da pintura, podia revelar um perigo, que Cirilo não deixa de apontar: muitas artistas desenhavam tanto que depois não aprendiam a pintar, ou melhor, muito adiantados no desenho, não podiam "sofrer a nova aprendisagem das cores." Por conseguinte, era fundamental que o desenho e o colorido andassem juntos. Não se deveria esperar que se desenhasse bem para só depois começar

[197] Idem, pp. 192-193.
[198] Idem, pp. 312-316.
[199] Idem, pp. 316-331.

a pintar; bastavam os elementos essenciais do desenho para se começar a pintar. Os artistas que penderam demasiado para o desenho nunca foram grandes coloristas[200]. Cirilo deve ter tido em mente a velha questão entre Rubens e Poussin, entre os modernos e os antigos... mas é igualmente possível que o teórico português estivesse a fazer uma crítica a uma situação recorrente na pintura portuguesa.

Em conclusão, Cirilo Volkmar Machado segue no essencial um pensamento teórico do desenho idêntico ao de Machado de Castro, revelando, todavia, uma série de propostas pedagógicas e didácticas e uma sistematização muito completa dos aspectos técnicos ligados ao desenho, perpetuando uma tendência antiga de descrição oficinal.

2.8 Portuense e Taborda

Além de Cirilo e de Machado de Castro, pela mesma época escreveram sobre arte e desenho dois pintores: Vieira Portuense e José da Cunha Taborda.

Francisco Vieira Júnior, mais conhecido por Vieira Portuense, foi muito provavelmente, depois de Sequeira, o melhor desenhador do seu tempo. Da autoria de Portuense é um *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto* em 1803, que foi impresso em Lisboa, no mesmo ano[201].

O discurso, muito mais reduzido que o de Machado de Castro, expõe algumas ideias que claramente derivam deste escultor e teórico. O desenho e a pintura eram uma das "mais sólidas e nutritivas bases de muitas belas ideias." Delas dependia a apuração do bom gosto e a perfeição das fábricas e das manufacturas[202]. Como em Machado de Castro, a tónica era colocada não só nos aspectos artísticos, mas nas mais recentes tendências ligadas às fábricas, às maquinas e aos produtos ali realizados:

"A ninguém é oculta a necessidade que padecem as nossas manufacturas e fabricas do socorro da Pintura, tanto para desenhos e combinações das machinas como para chegar ao conhecimento dos verdadeiros ornatos e finos matizes com que as côres se diferençam."[203]

---

[200] Idem, pp. 336-337.

[201] *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Junior, primeiro pintor da camara, e côrte, e lente da mesma academia. Por ordem de sua alteza real.* Lisboa, 1803; in Carlos de Passos – **Vieira Portuense.** Porto, 1953, pp. 97-100. O mesmo discurso foi transcrito, pela primeira vez, por José Silvestre Ribeiro **– História dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal**, tomo III, Lisboa, 1873, pp. 24-27. Segundo este autor, o opúsculo do discurso era raro.

[202] *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Junior...*, in Carlos de Passos – **Vieira Portuense**, p. 97.

[203] Idem, p. 99.

No aspecto artístico, Vieira, no seguimento do escultor e, em última análise, na tradição vitruviana, reclama que o pintor não se limita a ser um mero executante técnico, mas um homem erudito, filósofo, historiador e geómetra. Enfim, alguém instruído em quase todos os ramos dos conhecimentos. Entre estes era particularmente relevante a geometria, sem a qual os seus desenhos não teriam regularidade, a óptica e a história[204].
O pintor e os artistas de uma maneira geral deveriam possuir bom gosto e elegância nas suas composições. Essas duas qualidades só eram possíveis de alcançar por meio de um estudo aturado e incansável e pela frequência de uma escola de bom gosto, na qual pudesse observar e examinar as obras-primas da Antiguidade. No confronto entre teoria e observação destes "chefes d'obra", claramente triunfa a última:

" (...) aprende-se melhor vendo exemplos do que ouvindo regras. Os preceitos são quasi sempre estereis e inuteis, mórmente quando se não tem ainda observado os modelos da Arte."

A justificação termina com uma definitiva constatação:

"Valem mais dois painéis de Apeles ou Rafael que quantas regras de pinturas se hão estabelecido para formar um novo pintor." [205]

Como se percebe, é profundamente retórica a inclusão de Apeles, o génio fantasma da pintura sem obra visível, descrita apenas por escritores, ao lado do sempre omnipotente e omnipresente Rafael. Sintomaticamente, estes são os dois únicos artistas que surgem no discurso de Portuense.
Mas a valorização do ver sobre o saber ia de encontro ao panorama português no que dizia respeito à teoria da arte, sempre limitada a poucos autores.
Consequentemente, uma boa escola de artes, na opinião de Vieira Portuense, deveria estar abastecida de copiosos e paradigmáticos exemplares. Os alunos seriam "grandes pintores" vendo perfeitos e acabados modelos. Estes eram os da Antiguidade como outros mais recentes, que o autor, infelizmente, não especifica, mas que podemos facilmente imaginar, tendo o indispensável Rafael à cabeça[206]. O ver e o observar tinha uma vantagem face à repetição de processos pouco criativos. Assim, Portuense tenta, mesmo que de forma muito débil, actualizar os processos, colocando os alunos a

[204] Idem, p. 98.
[205] Ibidem.
[206] Idem, pp. 98-99.

observar grandes obras internacionais em vez de seguir servilmente preceitos "estereis e inúteis."[207] Este processo pedagógico tinha duas grandes vantagens: colocar o estudante face aos grandes paradigmas da arte e ultrapassar a diminuta teoria artística portuguesa. Contudo, se este processo fosse exclusivo ao ensino, o aluno perderia grande parte da cultura e da instrução que deveria possuir. O ver, copiar e estudar, sem uma sistematização de preceitos e de teorias, conduziria o discípulo a um imenso labirinto, do qual sairia com muita dificuldade. Em última análise, copiava, mas não saberia o que estava a copiar, nem o porquê dessa forma, etc.

A concluir o seu discurso, Vieira Portuense, afirma estar a sua academia apetrechada com "raros monumentos e exemplares" de geometria, perspectiva e arquitectura. Além destes livros e tratados, o pintor podia contar com "ornatos e estampas as mais singulares, com as estatuas dos mais celebres gregos (...)"[208] Ironicamente, o pintor não podia contar com boas e paradigmáticas pinturas e esculturas para mostrar aos seus alunos, mas tão somente com livros, tratados e gravuras de ornatos e de esculturas.

O ensino artístico baseava-se somente em livros estrangeiros, pois eram escassas as obras nacionais; quanto às pinturas e esculturas para os alunos verem, copiarem e estudarem, eram igualmente raras. Em suma, em Portugal foi sempre grande a diferença entre o desejo e a realidade, no ensino artístico, como em muitas outras coisas.

Alguns anos depois, José da Cunha Taborda traduziu as *Regras da Arte das Pintura* de Miguel Ângelo Prunetti (1815)[209]. Este livro, como o tradutor escreve, foi realizado não por amor à glória, mas pelo amor nacional, numa época em que os alunos andavam ansioso de encontrar fontes para beberem sólidos princípios.

O pintor português limita-se a reproduzir as palavras do italiano, para quem o desenho fazia parte da pintura, dando a todos os corpos, quer físicos, quer sensitivos e inanimados, as suas justas proporções. O desenho dependia de "medidas exactas feitas por meio do compasso". Este entendimento do desenho é a sua redução à proporção exacta dos diversos tratadistas, à medida e à matemática, no qual o compasso substituía o lápis, o mesmo é dizer, o absoluto rigor impunha-se à expressão.

Prunetti aconselhava o estudo da anatomia, como fizera durante doze anos Miguel Ângelo, porque o conhecimento desta ciência fará grande o pintor. O tratadista italiano

---

[207] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português...*, p. 30.

[208] *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Junior...*, in Carlos de Passos – **Vieira Portuense**, p. 99.

[209] José da Cunha Taborda - **Regras da Arte da Pintura.** Coimbra, 1922. A primeira ed. desta obra é de Lisboa, 1815.

definiu, de acordo com outros autores, que o desenho é a "imitação do caracter dos objectos visiveis", dando movimento, atitude, semelhança às pessoas e vestindo-as com bom gosto. O desenho era a gramática do pintor, afirmando Prunetti que era escusado acrescentar qualquer outra explicação[210].

Este autor sistematizou o seguinte conjunto de regras sobre o desenho: este deveria ser proporcionalmente exacto, expresso com espírito e sem ambiguidade; os contornos deviam ser grandiosos e não secos, ondeantes e não recortados; mais do que Rafael, era uma vez mais o paradigma de Miguel Ângelo o mais valorizado. As restantes regras são mais um receituário geral do que especificamente sobre desenho: aconselham a naturalidade dos movimentos e das atitudes das figuras terminando nas roupas e nas respectivas pregas[211].

Com esta visão académica e redutora, julgamos que o mais interessante contributo do livro traduzido por Taborda são as numerosas alusões ao desenho nas várias biografias de artistas estrangeiros. Alguns deles apresentavam um desenho com qualidade, como Dürer ou Rafael, enquanto outros, caso de Rembrandt, por nunca ter estudado perspectiva ou o antigo, apresentavam um desenho "muito pouco correcto."[212]

Seguindo a mesma preocupação, na memória que Taborda elabora dos mais famosos pintores portugueses, são feitas quase sempre referências ao desenho de cada um dos artistas, o que constitui uma novidade que deve ser registada.

2.9 Garrett e o desenho de uma "flor bela"

Almeida Garrett, na sua vasta obra, escreveu sobre artes plásticas[213], apesar de, como confessa em *O Retrato de Vénus* (escrito em 1816 e publicado em 1821), nunca ter pintado ou desenhado o que quer que fosse:

"O fito que n'este poema levei, foi simplesmente celebrar os louvores da pintura, e de seus principaes mestres. Sou apaixonado amador d'esta sublime poesia; contento-me de admirar ; mas nunca dei a menor lapizada."[214]

[210] Idem, p. 10.
[211] Idem, pp. 11-14.
[212] Idem, p. 63.
[213] Sobre esta questão, vd. Reynaldo dos Santos – *O Sentido da Arte na Obra de Garrett*, in **Belas Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, 2.ª série, n.º 8, 1955, pp. 3-12 e José Fernandes Pereira – *No Bi-centenário de Garrett*, in **Arte Teoria**, n.º 1, Lisboa, 1999, pp. 6-15.
[214] Almeida Garrett – *O Retrato de Venus*, in **Obras Completas**, vol. I, Lisboa, 1904, p. 16, notas ao Canto Segundo. Acerca desta obra, por vezes algo complexa, vd. Fidelino de Sousa Figueiredo (Delfinio) – **Notas Elucidativas aos Poemas Camões e Retrato de Venus de Almeida Garrett.** Lisboa, 1906.

Interessado pelo fenómeno artístico, o escritor foi presidente de um grupo de literatos e artistas que publicou o *Jornal das Bellas-Artes*[215].

Podemos afirmar que Garrett foi, à semelhança de outros românticos europeus, como, por exemplo, Lord Byron, um defensor da estética clássica nas artes plásticas, como se infere ao longo do *O Retrato de Vénus*, no *Ensaio sobre a História da Pintura*, que o complementa, e em vários outros textos dispersos.

Segundo o escritor, a pintura havia sido criada na Grécia culta e "fertil em prodigios" até chegar à "mui ditosa" Itália e criar todos os Rafaéis[216]. A própria Vénus do poema - a inspiradora dos pintores e artistas -, é descrita como se fosse uma verdadeira escultura clássica grega[217]. Rafael, que era o príncipe dos pintores, não tinha qualquer rival, suplantando Ticiano, Correggio e Miguel Ângelo; somente David, se lhe podia comparar[218]. Para o Garrett, toda a arte tinha como paradigma o "bello antigo."[219] Infelizmente, faleceu em 1854, antes da geração dos pintores românticos começar a afirmar-se no panorama artístico português.

Na opinião do escritor e poeta romântico, apesar de as artes plásticas em Portugal terem sido cultivadas com muita glória, foram quase sempre pouco apreciadas pelos portugueses, por comparação, por exemplo, com a poesia. Este facto era tanto mais estranho pois a arte nacional contava com nomes como Grão Vasco, Cláudio-Coelho, os dois Vieiras e Sequeira, mas igualmente com monumentos como a Batalha, Belém, Tomar e Mafra[220].

Quando visita a exposição da Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1843, a tendência de Garrett foi para a valorização do clássico, com alguns pequenos apontamentos para aquilo que poderíamos designar como romantismo, através duma abordagem mais directa e livre da natureza, na pintura, no desenho e na gravura.

Na exposição, louva a qualidade de *Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Tróia* de António Manuel da Fonseca, elogio que este pintor e professor não mais esqueceria ao longo da sua carreira. Também considerou de grande qualidade os trabalhos de Roquemont, pela admirável semelhança, correcção do desenho vigoroso

[215] Dessa comissão faziam parte, entre outros, Herculano, Castilho e os artistas Roquemont, António Manuel da Fonseca (que era o vice-presidente da comissão), Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Sendim e Paulino dos Reis.
[216] Idem, pp. 4-5, Canto Primeiro.
[217] Idem, pp. 12-13, Canto Quarto.
[218] Idem, p. 27, Ensaio sobre a História da Pintura.
[219] Idem, p. 5, Canto Segundo.
[220] Almeida Garrett – *Introducção*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º I, 1843, p. 1.

colorido, e pelos temas de costumes portugueses, repassados de poesia e de singela graça popular[221].

Apesar de Garrett ter escrito principalmente sobre a Aula de Pintura Histórica, devido ao quadro do *Eneias*, fez algumas considerações sobre outras aulas, como, por exemplo, a de Pintura de Paisagem e a Gravura de Paisagem, cuja metodologia artística se elaborava preferencialmente no exterior. Assim, considerou a Pintura de Paisagem como "menos severa mas não menos bela"[222] que a Histórica. Admirou ainda os quadros de Dufourcq, presentes na exposição, pela grande fidelidade da cópia do natural e não tanto pelo colorido.

Relativamente à aula de Gravura de Paisagem, cuja boa escola estava sob a direcção de Benjamim Comte, lamenta a sua pouca expressão, devido à escassez de alunos:

"Infelizmente porem é o Sr. Conte o unico professor que temos d'este genoro, que tanto desejamos ver mais cultivado."[223]

As ideias de Almeida Garrett sobre o desenho encontram-se no seu tratado *Da Educação* (1829), uma obra bastante completa, exaustiva e interessante graças às suas ideias educativas e pedagógicas, num país que foi quase sempre bastante omisso nestas questões.

As artes faziam parte das ciências que se aplicavam "aos usos, commodos e gosos da vida"[224] Apesar de todas as artes terem surgido antes das ciências, a aplicação destas àquelas formaram a medicina, a agricultura, a arquitectura, etc. Por sua vez, as artes dividiam-se em mecânicas e em liberais ou belas-artes. Estas últimas deveriam ser estudadas pelos pupilos nobres. Garrett considera mesmo que a música, o desenho, a pintura e a dança deveriam ser praticadas pelas pessoas de bem e naturalmente pela nobreza[225].

O desenho era pois um dos ornamentos da educação, conjuntamente com a música e a dança[226], fazendo parte das boas ou das belas artes, como a gravura, a pintura, a escultura e mesmo a imprensa[227].

---

[221] Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, 1843, p. 58.
[222] Idem, p. 63.
[223] Idem, p. 64.
[224] Almeida Garrett – *Tratado de Educação*, in **Obras Completas**, vol. II, p. 295, Carta Carta Primeira.
[225] Idem, p. 296.
[226] Idem, p. 333, Carta Undécima. O ensino do desenho encontra-se nas pp. 333-334.
[227] Idem, p. 330 e nota 2. Carta Décima. Além da gravura, pintura, escultura e imprensa, Garrett considera com boa ou bela arte, a música.

As boas artes despertavam nos sentidos dos pupilos o inato sentimento do belo, que é o seu objecto e princípio[228].

De acordo com o tratado, em vez de ensinar a desenhar conviria preparar o pupilo para essa tarefa. Em termos pedagógicos, Garrett afasta-se dos dois modelos que existiam: não aceita que o aluno faça "caretas e rabiscos" ao desenhar *d'aprés nature*, como defendia Rousseau no *Emílio*, mas também não achava correcto dar apenas estampas para copiar. Esta prática teria como consequência não saber o aluno nada mais senão copiar. Para Garrett, este método, que era o mais comum, era mau, sendo o primeiro, ridículo.

A cópia exclusiva de estampas era um método completamente ineficaz:

"Nada há mais absurdo do que principiar o estudo do desenho, apresentando a uma creança o que chamam «estudos», uma cara cortada com várias linhas e graduada em proporções geometricas, uma orelha egualmente, que é das coisas mais difficeis, para desenhar ; - e dizer-lhe: «Copia isso»."[229]

Essas regras artificiais ficavam fatalmente na cabeça dos alunos e, à excepção daqueles que tivessem um talento transcendente, tornar-se-iam somente "tristes copistas e amaneirados imitadores."[230]

Ao invés deste processo, pegar num objecto natural e artificial e dizer ao aluno simplesmente: «Desenha isso» era o mesmo que lhe mandar fazer garatujas de parede de escola, a não ser que, uma vez mais, possuísse um talento extraordinário. Segundo Garrett, devia evitar-se um erro, mas não cair num outro de sinal contrário. A solução era pois a seguinte:

"(...) é preciso combinar a arte com a natureza; por outra, é necessario ajudar esta com aquella."[231]

O poeta e escritor romântico, que era um apaixonado pela natureza, propõe um exercício simples para estimular a criança a desenhar: mostrava-se-lhe uma "flôr bella", que esta naturalmente admirava e desejava. Depois, o professor começaria a dizer que daí a algum tempo a flor murcharia, mas que existia uma solução para este destino

[228] Idem, p. 333, Carta Undécima.
[229] Idem, p. 334
[230] Ibidem. Garrett escreve que o pintor amaneirado era aquele que sempre fazia "certas coisas do mesmo modo e como logar commum."
[231] Ibidem.

inexorável: desenhar a flor. Para isso, tornava-se imprescindível que o mestre tivesse uma estampa bem desenhada e colorida dessa flor. Mostrá-la-ia ao pupilo para que este percebesse que era possível representá-la graficamente, mas não deixaria que ele copiasse a gravura. O aluno ficaria deste modo obrigado e fascinado com a possibilidade de representar a flor numa folha de papel e começaria então a pedir ao professor para lhe ensinar a desenhar.

Entre o método de Rosseau - no qual o aluno começava logo a desenhar ao vivo -, e o de Madame de Genlis -, que negava essa abordagem, insistindo que o desenho deveria começar por imitar imitações para poder depois imitar originais -, Almeida Garrett, na melhor tradição portuguesa, sintetiza os dois métodos aparentemente antagónicos:

"Eu assento que o melhor methodo é apresentar ao mesmo tempo cópia e original, fazer observar a verdade de uma e a fidelidade da outra, e o modo pelo qual se consegue fingir a natureza; e estou que este é o modo de andar mais depressa e mais seguro.
Assim conseguirei que seja elle quem combine a arte com a natureza, e que copiando, ao mesmo tempo, do vivo e do pintado, simultaneamente aprenda uma pela outra, observando na cópia como por ella se imita o original, e no original como o imita a cópia."[232]

Curiosamente ou não, a posição de Garrett sobre o ensino do desenho é em tudo semelhante ao romantismo e classicismo na sua obra literária: conciliando as duas posições e afastando-se das visões extremas, consegue a síntese.

Garrett, nesta questão do ensino do desenho, potencia as vantagens das duas abordagens, visando estimular o próprio exercício do desenhar.

Enfim, a sua abordagem pedagógica nega a exclusividade de uma das duas abordagens: ataca a cópia das estampas, que era o método académico por excelência, defendido e usado por Machado de Castro e Cirilo, entre outros, e que seria continuado por Assis Rodrigues e pelas Academias de Belas-Artes; mas também não advoga apenas o desenho ao vivo, a cópia directa de objectos, como preconizava Rousseau. Talvez porque no famoso *Emílio*, encontramos o aluno, na sua liberdade, a fazer inumeráveis gatafunhos de objectos que ia copiando com prazer, mas que se revelariam pouco consequentes e benéficos em termos da vida futura e da qualidade artística do pupilo[233].

Entre o desenhar apenas estampas e possibilitar ao aluno descobrir, mesmo com o auxílio destas, o mundo exterior e uma qualquer bela flor, Garrett abre decididamente a

[232] Ibidem.
[233] Jean-Jacques Rousseau – **Emílio**, vol. I, Lisboa, 1990, pp. 217-218, Livro III.

janela para a natureza. Neste aspecto particular, o poeta revela-se um rousseaunista *light* e um defensor mitigado do desenho do natural.

A sua posição face à cópia das estampas representa um corte com os modelos clássicos de aprendizagem e da prática, abrindo caminho para a instauração de um novo paradigma da criação artística. Apesar de algum compromisso, o entendimento do poeta e escritor enuncia a revolução figurativa, num primeiro momento de natureza iconográfica e afastada dos velhos reportórios de estampas e gravuras, até se concentrar no modelo natural, no registo do visto e do vivido na natureza e na paisagem portuguesa[234].

O desenho ao longo do século XIX revelou duas atitudes artísticas estruturais. Uma que pretendia conservar a fidelidade aos modelos e ideais clássicos, que domina no ensino das Academias de Belas-Artes; e a outra que defendia uma expressão mais livre no desenhar, uma renovação do campo figurativo e que representava uma oposição artística a mestres e a valores institucionais. Esta última atitude irá paulatinamente substituindo a primeira[235].

[234] José Fernandes Pereira – *No Bi-centenário de Garrett*, in **Arte Teoria**, n.º 1, Lisboa, 1999, p. 14.
[235] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico*, in **Vieira Lusitano 1699-1783. O desenho**. Lisboa, 2000, p. 32.

3. TEORIA DO DESENHO PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX

3.1 A Academia de Belas-Artes de Lisboa e o desenho.

A teoria do desenho de Oitocentos é, em grande parte, subsidiária das ideias que existiam nos finais do século XVIII e inícios do XIX. Evidentemente, o século teve outras discussões, como a relação do desenho com as indústrias artísticas, em grande parte protagonizada por Joaquim de Vasconcelos[1], e questões pedagógicas importantes. Podemos afirmar que, até à década de 70-80, a teoria do desenho em Portugal seguiu no essencial o pensamento clássico de Joaquim Machado de Castro ou de Cirilo Volkmar Machado. Aliás, a teoria do desenho, como a da escultura, é habitualmente a mais perene e aquela que se apresenta quase sempre sem grandes rupturas.

Como habitualmente aconteceu, a produção de teoria do desenho portuguesa manteve-se em níveis baixos, excepção feita para alguns, muito poucos, artistas-professores da Academia de Belas-Artes e em comentários dispersos de escritores e publicistas, quase todos revelando pouco consciência teórica e crítica.

Momento fundamental para a teoria da arte e para a teoria do desenho em particular foi a criação, pelo decreto de 25 de Outubro de 1836, da Academia de Belas-Artes de Lisboa.

A fundação da Academia de Lisboa, que foi louvada em quatro sonetos da autoria da Pedro Alexandre Cavroé[2] **(Doc. 2)**, surpreendeu bastante os artistas, não tanto pela fundação em si, mas pelos excelentes estatutos aprovados pelo governo! A história, assaz curiosa, conta-se rapidamente[3]. Em 1835, estabeleceu-se uma comissão para formar o projecto de estatutos de uma academia de belas-artes. A referida comissão, composta por vários artistas - Joaquim Rafael, Taborda, Monteiro da Cruz, Fonseca; Priaz, Comte, João José de Aguiar, Assis Rodrigues, que era o secretário, Sendim, etc. -, era presidida por João José Ferreira de Sousa, curiosamente ou não um oficial do Real

---

[1] Vd. a este respeito Sofia Leal Rodrigues – **Joaquim de Vasconcelos: o desenho e as indústrias artísticas.** Lisboa, 2001 [Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Policopiada]

[2] AFBAL – Caixa 8: **Sonetos alusivos à Academia de Belas-Artes de Lisboa.** Dois estão assinados por Pedro Alexandre Cavroé; um dos quais, como o título indica, foi recitado diante de D. Fernando II, aquando da sua visita à Academia, no segundo aniversário da instituição. Um dos sonetos de Cavroé apresenta duas cópias. Finalmente, o terceiro soneto da caixa, dedicado aos sócios da Academia das Belas-Artes de Lisboa, não está assinado, revela limitadíssimos recursos poéticos e alguns erros...

[3] Luís Varela Aldemira - **Um Ano Trágico. Lisboa em 1836.** Lisboa, 1937, pp. 166-188.

Corpo de Engenheiros e lente de desenho e gravura da Real Academia Militar[4], o que indiciava um evidente resquício do papel central que a tradição da arquitectura e da engenharia militar em Portugal sempre tiveram. Uma outra razão, esta mais evidente, era o facto de Ferreira de Sousa ter sido nomeado em 1826 director das Aulas de Arquitectura Civil, Desenho de História, Gravura e Escultura, que, como tantas vezes acontecia, não passou do projecto[5].

Ferreira de Sousa nasceu em 1782, assentou praça em 1799 como aspirante a guarda-marinha. Passou para o exército do Brasil no posto de capitão de engenheiros com o exercício de lente que já referimos. Foi promovido em 1819 a tenente-coronel graduado e regressou ao reino em 11 de Março de 1822[6]. Ascendeu ao posto de tenente-general, sendo considerado, aquando da sua morte em 1856, como um ilustre cultor das artes e um dos principais fundadores da Academia de Belas-Artes de Lisboa, por ter sido presidente da referida comissão que formou os estatutos[7]. Em 1845, pelo decreto de 4 de Agosto, substituiu o conde de Melo, como vice-inspector da Academia de Belas-Artes de Lisboa[8].

A comissão organizou um projecto de estatutos que foi olvidado pelas secretarias governamentais. Com a revolução de Setembro, o novo governo aproveitou – coisa absolutamente inédita - o projecto, melhorando até (pasme-se) alguns aspectos em benefício dos artistas!

Finalmente, após tantas tentativas de fundar academias e escolas, o governo criava um estabelecimento de ensino, com a ironia sempre portuguesa da sua fundação ter sido um bom negócio para o orçamento de estado, sempre deficitário[9].

---

[4] **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**, vol. 29, p. 802

[5] Luís Varela Aldemira – **Um Ano Trágico**, p. 166.

[6] **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**, vol. 29, p. 802.

[7] *Relatório*, in **Na Sessão Publica Triennal e distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas, e Altezas em 25 de Outubro de 1856.** Lisboa, 1856, p. 14. O relatório é do professor e secretário da Academia Francisco Vasques Martins.

[8] **Relatorio que perante as Augustas Pessoas de Suas Magestades A Rainha, e El-Rei Seu Augusto Excelso Esposo, leo o Professor Substituto servindo de Secretario da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, no dia 22 de Dezembro do corrente anno, em que teve lugar a Sessão Solemne Trienal da mesma Academia.** Lisboa, 1844, p. 14. O relatório é do referido professor substituto, José da Costa Sequeira.

No Relatorio que perante as Augustas Pessoas de S. Pessoas... em 3 de Dezembro de 1840 [sic] [na verdade é do ano de 1843], in ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1838-1843**, lamenta-se profundamente a "retirada" do conde de Melo. A nomeação de Ferreira de Sousa encontra-se na ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 242 de 16 de Agosto de 1845.

[9] José-Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, Lisboa, 1990, p. 225.

Após as lutas entre o Absolutismo e o Liberalismo e as crises intestinas neste último, o Setembrismo, a ala esquerda do Liberalismo, de Passos Manuel institucionalizava o ensino artístico. Este inseriu-se num conjunto mais vasto de reformas ligadas ao ensino, típicas dos sectores de esquerda, como a centralização administrativa do ensino, a criação dos liceus e das escolas médico-cirúrgicas de Lisboa e Porto. O quadro reformador prolongou-se ainda com a fundação das academias politécnicas, dos conservatórios de artes e ofícios, ambos de Lisboa e Porto, e de museus[10].

Todo este movimento de criação do novos estabelecimentos de ensino deveu-se à preocupação setembrista de criar, através da escola e da imprensa, uma sociedade em que se articulassem os interesses entre as massas urbanas (pequenos comerciantes e proprietários, empregados e funcionários) e as elites dirigentes, oriundas da universidade, do exército, do parlamento e das associações. De acordo com a cartilha setembrista, a escola, instância de sociabilização, deveria ser o centro formador de elites qualificadas: políticas, jurídicas e técnicas. A instrução seria levada até às camadas mais vastas da pequena burguesia, que seria formada nos valores e práticas do constitucionalismo. A instrução deveria também chegar aos artesãos e operários, dando-lhes qualificação técnica. Estas reformas do ensino, levadas a efeito pelo espírito vintista, consubstancia a esperança de civilização alimentada pela educação[11].

A fé na educação e na instrução como utopia que tudo muda e melhora, partilhada tendenciamente pelos sectores da esquerda está materializada no decreto da criação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, assinado pela rainha D. Maria II e por Manuel da Silva Passos:

"Havendo mostrado a experiencia, que apezar do estabelecimento, e conservação das Aulas de Desenho de Figura, e de Architectura Civil, e das de Gravura, e Esculptura, poucos progressos tem feito as Artes em Portugal; sendo o seu atrazamento devido principalmente á falta de um Estabelecimento com Estatutos adequados para desenvolver o genio daquelles que se applicam a tão interessantes estudos: e Querendo Eu promover a civilização geral dos Portuguezes, diffundindo por todas as classes o gosto do Bello, e proporcionando meios e melhoramentos aos Officios, e Artes, pela elegancia das fórmas dos seus artefactos, a fim de que goze quanto antes das

[10] Luís Varela Aldemira - **Um Ano Trágico**, pp. 139-141; Joel Serrão – **Cronologia Geral da História de Portugal.** Lisboa, 1986, p. 177e Maria Manuela Tavares Ribeiro – *A nova ordem liberal (1834-1851): reformas, dificuldades e sobressaltos político-militares* , in **História de Portugal** (Dirigida por João Medina), vol. X, Lisboa, 2004, pp. 352-353.

[11] Maria Manuela Tavares Ribeiro – op. cit., p. 352.

incalculaveis vantagens que as Nações mais cultas da Europa estão colhendo deste ramo de Instrucção Publica (...)"[12]

As aulas referidas no decreto estão igualmente presentes no relatório, no qual se fez um pequeno historial do ensino artístico em Portugal. As artes revelavam "poucos progressos" e "atrazamento". Esta situação não conseguiu ser alterada apesar dos esforços da Confraria de S. Lucas Irmandade e da Aula de Gravura fundada em 1768, da de Escultura em 1750 e da de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, ambas, como já assinalámos, criadas em 1781.

Neste relatório, que além de técnico e histórico, também é fatalmente político, não são esquecidas as referências à Academia de Belas-Artes, criada depois de 1820, durante o regime constitucional (querido ao Setembrismo), sob a direcção do "nosso habil pintor" Domingos Sequeira, e que como quase sempre ocorria encerrou as suas portas. Desta maneira, os artistas, entre os quais se cotava Taborda, foram lançados à "mais cruel indigencia." É igualmente interessante e significativo que estes sejam os únicos artistas mencionados nos estatutos.

Finalmente, o relatório termina com a justificação económica, revelando que as despesas com os artistas no palácio da Ajuda e da Aula de Desenho e a Casa do Risco e de Escultura eram mais elevadas que as exigidas com a criação da Academia de Belas-Artes de Lisboa ou Academia das Belas-Artes, como também aparece grafado nos respectivos estatutos[13]. A quase paranóia economicista termina no final com as inevitáveis tabelas de despesas e somas!

---

[12] **Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa, 1843, pp. 4-5. Nas nossas citações utilizámos este opúsculo. Os estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa foram oficialmente publicados no **Diario do Governo**, n.º 257, ano de 1836, de Sábado, 29 de Outubro, pp. 1207-1211.
Para a história da Academia de Belas-Artes de Lisboa, vd. o estudo fundamental de Luís Varela Aldemira – **Um Ano Trágico. Lisboa em 1836.** Lisboa, 1937. Vd., igualmente, José Silvestre Ribeiro – **História dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal**, tomo VI, Lisboa, 1876, pp. 82-114 e tomo X, Lisboa, 1882, pp. 3-30.
São também importantes os trabalhos de Margarida Calado sobre a Academia, o ensino e o desenho: Margarida Calado e Maria Calado – *Subsídios para a história do ensino artístico em Portugal*, in **Exposição Desenhos dos Séculos XIX e XX.** Lisboa, 1975. Margarida Calado – *O Ensino do Desenho, 1836-1987*, in **"... o risco inadiável". O Caderno do Desenho. Lagoa Henriques.** Lisboa, 1988, pp. 76-117; *O corpo humano na perspectiva do ensino artístico*, in **A Permanência do Corpo.** Lisboa, 1999, pp. 15-28.
Mais recentemente, Saulo Araújo – **Artífice ou Artista? Uma Problemática que Acompanha o Ensino Superior Artístico em Portugal no Século XIX.** Lisboa, 2002 [Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Policopiada.] Esta dissertação apresenta sobretudo numerosas referências documentais.

[13] **Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa**, pp. 3-5.

Nos estatutos da instituição estão definidos os grandes objectivos: a instrução teórica elementar, o estudo da Natureza e do Antigo e a prática das Belas-Artes e a sua aplicação às artes fabris[14].

No mesmo documento estão presentes as linhas orientadoras dos estudos de Desenho, Pintura, Arquitectura, Escultura e Gravura. Estas matérias de estudo estavam distribuídas pelas seguintes oito aulas: Desenho de História, Pintura de História, Pintura de Paisagem e de Produtos Naturais, Arquitectura Civil, Escultura, Gravura de História, Gravura de Paisagem e Gravura de Cunhos e Medalhas[15].

O ensino do desenho propriamente dito era ministrado nas aulas de "Desenho Histórico."[16] Em três artigos são enunciadas as práticas pedagógicas dos professores e as obrigações dos discípulos desta aula. Em termos gerais, o professor desta aula deveria fazer observar aos seus alunos as dimensões e as proporções regulares das figuras, fossem elas figuras humanas, animais, plantas ou outros seres produzidos pela natureza (nas quais julgamos estarem contemplados os elementos das paisagens, rochas, rios, montanhas, nuvens). O professor transmitiria igualmente "algumas noções de anatomia" aplicadas ao desenho.

Quando os alunos começassem a copiar estampas historiadas, antigas ou modernas, o professor da aula de desenho deveria fazer-lhes notar as perfeições e os defeitos da invenção e da composição; a boa ou má postura relativa às figuras e as respectivas atitudes, cores, trajes e outros aspectos ligadas ao tempo e lugar; a direcção e efeitos da luz sobre o quadro; os ornatos, etc. Enfim, múltiplas questões que um competente professor de desenho saberia fazer ver e explicar aos seus educandos.

Para terminar, é elaborado um programa de estudo faseado: o aluno começaria por copiar estampas e em seguida passava à cópia dos modelos em relevo e de objectos naturais. Nesses exercícios, o professor deveria fazer sempre oportunas observações, para que os discípulos se habituassem a copiar a natureza, melhorando e aperfeiçoando mediante a sua escolha, as mais belas e elegantes formas[17].

---

[14] Idem, p. 6.
[15] Idem, pp. 6 e 15.
[16] Idem, p. 15, Capítulo III, art. 41.º.
[17] Idem, p. 17, capítulo III, art. 48.º a 50.º

Através destes conteúdos, sabemos que a aula de Desenho Histórico na década de 60 estava dividida em três secções: de estampa, de gessos e de modelo-vivo[18].

A estrutura do ensino terminava logicamente com o modelo vivo:

"O desenho do corpo constituía, ao tempo, o corpo do desenho. Entendimento da «máquina humana» na sua realidade anatómica; descoberta do cânone; formulação de atitudes de perfil académico, que pretendiam exaltar a percepção das massas musculares, a afloração da estrutura óssea, na «pose» estática, convencional e repetitiva, do modelo."[19]

A aula de Desenho tinha a duração de seis horas no Verão e, muito provavelmente, cinco no Inverno[20].

Nas aulas de pintura, os respectivos professores deveriam continuar a dar aos seus alunos as "lições de desenho", aprofundando e ampliando esta matéria para, em seguida, ensinarem as questões relativas à cor[21]. Pela leitura dos estatutos, percebe-se que existia uma estreita articulação entre o Desenho Histórico e as duas aulas de pintura (Pintura de História e Pintura de Paisagem e de Produtos Naturais) e mesmo com as aulas de gravura.

O desenho era assim a base para as disciplinas específicas, com excepção apenas para a Escultura que começava inicialmente pela modelação do barro, cera, gesso e outros materiais, mas cuja aprendizagem, como veremos à frente, era igualmente exigida.

Na aula de Arquitectura Civil estava contemplado o desenho geométrico e a perspectiva, o mesmo é dizer, o desenho linear, além do ensino de outras matérias específicas da arquitectura, com a aritmética, mecânica, química e construção. Depois de estudar geometria e perspectiva, o aluno de arquitectura civil, como o de Desenho de História, copiava boas estampas de edifícios para depois poder desenhar edifícios da sua invenção[22].

---

[18] AFBAL – Caixa 18: **Academia real das bellas artes de Lisboa: aula de Desenho Historico: Mappa dos discipulos que frequentaram a referida aula desde o ano lectivo de 1863 a 1864 até o de 1867 a 1868.** Datado de 20 de abril de 1868 e assinado por Miguel Ângelo Lupi, que assina como professor proprietário de pintura histórica. Lupi, por morte de Joaquim Rafael, foi professor da aula de Desenho Histórico.

[19] Lagoa Henriques – *O Desenho do Corpo o Corpo do Desenho, Porquê? Para Quê? Para Quem? Como?*, in **A Permanência do Corpo.** Lisboa, 1999, p. 31.

[20] **Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa**, p. 23, capítulo IV, art. 81.º. Os estatutos são omissos em relação às aulas de desenho durante o Inverno; podemos, no entanto, supor que a duração de cinco horas era igual à das aulas de Pintura, Escultura e Gravura.

[21] Idem, pp. 17-18.

[22] Idem, pp. 18-19.

Paralelamente às oito aulas artísticas específicas os alunos teriam de frequentar os "Estudos do Antigo e do Natural ou do Nu." Estes faziam parte da "Escola Academica", como é assinalado nos próprios estatutos. Estes estudos compreendiam: 1.º, o estudo das estátuas e baixos-relevos clássicos; 2.º, o estudo dos gessos, tirados sobre os melhores originais; 3.º, o estudos dos panejamentos ou roupagens; e 4.º, o estudo dos modelos-vivos[23]. O ensino era pois perfeitamente clássico e derivado das tradicionais academias.

Estes estudos do antigo e do natural não eram outra coisa senão o próprio classicismo: o estudo da Antiguidade e das suas obras e o estudo e representação do corpo humano e das suas proporções. Os referidos conteúdos eram realizados através do desenho, que assim se estabelecia como o verdadeiro denominador comum a todas as outras aulas, que eram entre si irmãs e filhas do desenho. Se quisermos recuperar a imagem da árvore frondosa de Machado de Castro, facilmente identificamos as raízes e o tronco como os estudos do antigo e do natural, e os ramos como as referidas aulas.

Os estudos do antigo e do natural eram de tal forma importantes que os legisladores dos estatutos tiveram a preocupação de especificar a suas diversas componentes, os seus horários, a duração das aulas e as tarefas e orientações pedagógicas do professor destes estudos, designado como director. Este seria um professor de qualquer aula, nomeado pelo prazo de um mês. O director destes estudos ia rodando pelo corpo docente[24]. O director, que estaria sempre presente nos estudos, tinha por função regular e corrigir os desenhos dos discípulos, segundo os princípios e regras de arte. Uma outra recomendação pedagógica de grande utilidade aconselhava a que, quando os alunos fizessem um desenho sobre o antigo (sobre uma estátua ou grupo), o director devesse colocar no dia seguinte o modelo vivo na mesma "attitude" para que os discípulos pudessem confrontar o antigo com o natural. No exercício de comparação, os alunos aprendiam e melhoravam os defeitos do antigo ou vice-versa, isto é, melhoravam o natural do modelo nu, quando este fosse menos elegante e gracioso nas suas proporções e formas[25]. Este exercício, que deveria ser um pequeno pesadelo para os discípulos, encerrava de maneira subtil todo o classicismo: os alunos, que no início não deveriam

[23] Idem, p. 20.

[24] Idem, pp. 20-21, art. 62.º-69.º. Quase todas as aulas têm 3 artigos, apresentando a de Arquitectura um máximo de 4. Os estudos do antigo e do natural apresentam 8 artigos (art. 62.º-69.º). O dia ou dias da semana destas aulas de estudos seria definido pela Conferência Ordinária de professores. Contudo, estipulava-se que as aulas deveriam ter duas horas de duração "livres do tempo de descanço dos modelos-vivos." De 1 de Outubro a meados de Abril, os estudos principiavam ao início da noite e, de meados de Abril a Setembro, decorreria de manhã, uma hora depois do nascer do sol, com a mesma duração. A Conferência da academia indicaria aos discípulos que frequentavam estes estudos do antigo e do natural as horas que deveriam ter de frequência nas outras aulas.

suspeitar de nada, estavam a melhorar e a idealizar ambos os paradigmas: o antigo e o natural.

Cabia à Conferência dos professores determinar os dias, nos quais se faziam os estudos dos panejamentos sobre o manequim. Ao director cabia a tarefa de varias as pregas das roupas, para que os alunos observassem as diferenças, variedades, graça e elegância dos tecidos[26].

Os Estudos do Antigo e do Natural tinham como objectivo o desenho do modelo vivo. Por consequência, os "homens-modelos" estavam também contemplados nos estatutos da academia num artigo que determinava, entre outras coisas, que fossem escolhidos com boa figura e bem proporcionados. Além de estarem presentes nos Estudos do Antigo e do Natural, podiam igualmente posar nas aulas de Pintura e Escultura[27].

Os alunos que entravam na academia deveriam ter a idade mínima de dez anos e serem possuidores de suficiente instrução no ler, escrever e contar e ainda revelarem "bons costumes."[28]

O desenho, como base de toda a aprendizagem, implicava que os discípulos só se pudessem matricular nas aulas de Pintura, Arquitectura, Escultura ou Gravura, se nele fossem hábeis, pela frequência e exames na "Aula da Academia", isto é, nos Estudos do Antigo e do Natural, ou por estudos noutra escola, sujeitando-se, neste último caso, a provas na Academia de Belas-Artes[29].

A par da frequência desta última aula e da respectiva aprovação obrigatória, os alunos para frequentarem as aulas de Pintura, Escultura ou Gravura tinham de "adquirir no decurso de cinco anos (pelo menos) de séria applicação na aula de Desenho-Histórico" as necessárias habilitações[30].

O curso regular de qualquer das oito aulas académicas era de cinco anos, mas os alunos que, após este tempo, se quisessem aperfeiçoar nos conhecimentos da arte que haviam estudado, poderiam fazê-lo com autorização da Conferência e com informação do respectivo professor[31]. A este propósito, convirá sublinhar que os percursos dos alunos,

---

[25] Idem, p. 21.
[26] Idem, p. 21.
[27] Idem, p. 15.
[28] Idem, p. 22.
[29] Idem, pp. 22-23.
[30] **Relatorio que perante as Augustas Pessoas de Suas Magestades A Rainha, e El-Rei Seu Augusto Excelso Esposo, leo o Professor Substituto servindo de Secretario da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, no dia 22 de Dezembro do corrente anno, em que teve lugar a Sessão Solemne Trienal da mesma Academia.** Lisboa, 1844, p. 7. O relatório é do professor substituto, José da Costa Sequeira.
[31] **Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa**, p. 23.

por alguns registos biográficos que consultámos, eram, muitas vezes, casos particulares com autorizações da conferência e com pareceres e anuências dos docentes.

De uma maneira geral, se um discípulo entrasse com dez anos e fizesse todo o percurso (isto é, se não avançasse algumas etapas, devido às capacidades reveladas) teria o curso concluído aos vinte anos[32].

Os alunos dividiam-se em duas classes: ordinários ou voluntários (os primeiros tinham de frequentar as aulas todos os dias, os segundos não), mas podiam facilmente passar de uma classe para a outra. Todos aqueles discípulos que tivessem frequentado as aulas da academia tinham preferência sobre outros para lugares de pensionistas do estado, ajudantes, praticantes ou para professores proprietários, substitutos, etc.

A Academia de Belas-artes estava igualmente aberta aos "officiaes, ou aprendizes das artes fabriz" que quisessem frequentar as lições, com a única condição de se portarem com a decência e decoro devidos. À noite estavam abertas as Aulas de Desenho, de Arquitectura ou outras a que podiam assistir não só os referidos operários fabris, mas todos aqueles curiosos que as não podiam frequentar durante o dia[33]; nos dias de hoje, podemos chamá-los de trabalhadores-estudantes ou mesmo alunos séniores, de uma universidade da terceira-idade. Evidentemente, estas aulas nocturnas abertas a toda a população visavam educar e instruir a sociedade nos assuntos e nas práticas artísticas e desenvolver e melhorar as actividades fabris.

Os estatutos contêm ainda as normas disciplinares para os alunos, fundamentais numa população estudantil muito jovem, que convivia, quer com estudantes mais velhos, quer com docentes e funcionários.

No final, os estatutos definem os regulamentos dos partidos, prémios, exposições, pensionistas do estado no estrangeiro; toda a orgânica da conferência de professores; ordenados; jubilações e prerrogativas[34].

3.2 O ensino do desenho na Academia de Lisboa

Como escrevemos, os estatutos, inevitavelmente genéricos, definiam em linhas muitos gerais os conteúdos e algumas das práticas do ensino do desenho e das outras aulas,

[32] Os estudantes que queriam ser pintores ou escultores tinham de frequentar a academia durante dez anos, segundo informação de João José dos Santos – **Exame Critico do Opusculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira.** Lisboa, 1860, p. 10.
[33] **Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa**, pp. 22- 23.
[34] Idem, pp. 24-34.

deixando aos professores uma muito razoável autonomia sobre os métodos pedagógicos e os programas propriamente ditos.

Ironicamente, pelos eternos equívocos entre a política e a arte, a Academia foi fundada numa altura em que já haviam falecido os dois Vieiras, Joaquim Manuel da Rocha, Machado de Castro, Cirilo, Bartolozzi, Pedro Alexandrino e José da Cunha Taborda. Assim sendo, a maioria dos professores eram artistas que pouco brilho deram às belas-artes, nomes de segunda importância, contudo eram os únicos que existiam e estavam disponíveis para os cargos[35].

Assim, foi nomeado como professor proprietário de Desenho Histórico o pintor Joaquim Rafael e professor substituto da mesma aula Caetano Aires de Andrade. Devido à relação, definida nos estatutos, do ensino do desenho com a aula Pintura Histórica, convirá lembrar que o professor proprietário desta última era o pintor António Manuel da Fonseca e o professor substituto Máximo Paulino dos Reis[36].

Os restantes professores eram os seguintes: da aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, André Monteiro da Cruz e o substituto, José Francisco Ferreira Freitas; da aula de Arquitectura Civil, Joaquim Pires da Fonte e o substituto, José da Costa Sequeira; da aula de Escultura, Francisco de Assis Rodrigues e o substituto, Constantino José dos Reis; da aula Gravura Histórica, Domingos José da Silva e o substituto, José Vicente Priaz; da aula de Gravura de Paisagem, Benjamim Conte.

O director geral da Academia era o lente jubilado da Faculdade de Medicina, Francisco de Sousa Loureiro[37]. O director honorário era Domingos Sequeira. O decreto da nomeação do pintor deveu-se ao seu raro talento, estima e admiração que tinha granjeado em Itália, o que o fazia um "dos grandes genios da sua Patria."[38]

Devem ser feitas algumas referências ao primeiro directo da academia, o Dr. Francisco de Sousa Loureiro (1772-1844)[39]. Além de médico formado em Coimbra, sua terra natal, tinha sido escolhido por D. João VI para mestre do infante D. Miguel[40]. Não sabemos as opiniões políticas de Sousa Loureiro, porém, se apoiou as pretensões

[35] Luís Varela Aldemira – **Um Ano Trágico**, p. 211.
[36] Idem, p. 208.
[37] Idem, pp. 207-209.
[38] AFBAL – Caixa 8: **Cópia do Decreto de 9 de Fevereiro de 1837, de nomeação de Domingos António Sequeira para o cargo de director honorário da Academia de Belas-Artes de Lisboa**.
[39] Sobre a sua biografia de Francisco de Sousa Loureiro, vd. Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues – **Portugal. Diccionario Historico Chorographico**... vol. 4, Lisboa, 1909, pp. 530-531.
[40] José Silvestre Ribeiro **– História dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal**, tomo VI, p. 105.

miguelistas, foi uma das figuras que foram recuperados pelo liberalismo e que trabalharam na Academia de Belas-Artes de Lisboa.

Apesar de ser um homem letrado, com alguma fama no seu tempo[41], não primava por grandes rasgos ou conhecimentos de teoria da arte, como se constata pelo seu discurso na Academia, de resto, criticado por Raczynski[42].

A indicação de Dr. Loureiro, do Conselho do Príncipe Regente D. João, Comendador da Ordem de Cristo, Doutor e Lente Jubilado de Medicina da Universidade de Coimbra, Físico-Mor Honorário do Reino, Primeiro Médico da Real Câmara, Deputado da Junta do Proto-Medicato, Membro do Conservatório Real de Lisboa, Sócio da Academia Real das Ciências e da Academia de Medicina de Barcelona[43], para director revela um inequívoco sinal da importância do ensino da anatomia na Academia.

O discurso que fez como director da Academia, em 1843 é um mero repositório de factos de história da arte da europeia e de Portugal, sem qualquer teorização sobre a arte ou o desenho. Nessa comunicação historicista, que lembra Cirilo e Taborda, mas numa versão mais económica (revelando alguma ignorância) que o discurso fatalmente impunha, surgem as inevitáveis referências a Grão Vasco. Na Europa, Loureiro destaca as escolas e academias alemãs desse tempo, referindo-se a Schadow e a outros professores e artistas, mas nunca se detendo sobre quaisquer aspectos teóricos. Quase no fim do discurso, elogiou a *Histoire de l'Art Moderne en Allemagne* que Raczynski havia oferecido à Academia. Foi a leitura desta obra que lhe permitiu descrever as escolas e os artistas germânicos[44].

---

[41]Para a sua biografia vd. - **Diccionario Popular... dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 12.º vol., Lisboa, 1883, p. 141 (esta entrada refere que a data da sua morte foi a 20 de Maio de 1812 e que foi sepultado na igreja do Sacramento; duas informações que estão incorrectas); Innocencio Francisco da Silva – **Diccionario Bibliographico Portuguez**, tomo III, Lisboa, 1859, pp. 69-70 e tomo IX, Lisboa, 1870, p. 383; Francisco António Martins Bastos – **Nobiliarchia Medica. Noticia dos Medicos e Cirurgiões da Real Camara, dos Physicos Mores, e Cirurgiões Mores do Reino, Armada, Exercito, E Ultramarinos, etc. desde os tempos mais remotos da Monarchia, offerecida a Sua Magestade Fidelissima El-Rei o Senhor D. Pedro V**. Lisboa, 1858, pp. IX e 71; Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues – **Portugal. Diccionario Historico**, vol. 4, 1909, pp. 530-531. Segundo Martins Bastos, Francisco de Sousa Loureiro pretendia escrever um catálogo dos médicos e cirurgiões da câmara real.

[42] Raczynski – **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal.** Paris, 1847, p. 178.

[43] Manoel Pinheiro Chagas – op. cit., p. 141; Francisco António Martins Bastos – op. cit., p. 71; Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues – op. cit., pp. 530-531.

[44] Francisco de Sousa Loureiro - **Na sessão publica triennal, e distribuição dos premios na presença de Suas Magestades Fidelissimas, em 29 de Dezembro de 1843. Discurso pronunciado pelo director**... Lisboa, 1844. Na ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1838-1843**: Acta n.º 213 de 3 de Junho de 1843, Loureiro informou na conferência ordinária desse dia que alguns discípulos da Aula de Pintura Histórica lhe haviam pedido emprestada a referida obra, que Raczynski tinha oferecido à Academia, com o objectivo de "examina-la para estudarem por ela", mas que ele, por estar a necessitar da mesma, para conclusão de um "trabalho que começára relativo ás Bel-/las Artes" (que seria afinal o discurso de Dezembro), não pôde satisfazer o pedido destes. A conferência declarou formalmente que enquanto o director precisasse da obra, "não se com-/fiasse a mais ninguem."

Apesar da fundação da Academia, anos mais tarde, Zacarias d'Aça julgava que teria sido indispensável a criação simultânea de um museu e de uma galeria nacional. Na opinião do crítico, estas duas instituições ensinariam ao povo o gosto pelo belo e educação estética e artística. A Academia de Belas-Artes de Lisboa, "com o seu ensino deficiente e mal dirigido", era consequência em grande parte dos seus primeiros professores. Na sua grande maioria, não tinham nem aptidão artística, nem o saber ou as

---

Relativamente ao Dr. Loureiro, podemos recordar que fez parte da comissão encarregada de promover um espectáculo em S. Carlos em benefício das duas filhas de Machado de Castro, que viviam, como era costume nos artistas e nos seus familiares mais próximos, com grandes dificuldades. (AFBAL – Caixa sem número: **De uma commissão encarregada de promover um beneficio em S. Carlos a favor das filhas de Joaquim Machado de Castro.** Datado de 7 de Agosto de 1843.

Francisco de Sousa Loureiro faleceu a 19 de Outubro de 1844, tendo a sua afilhada (e sobrinha?), Jerónima Francisca Loureiro, informado desse facto a Academia (AFBAL – Caixa sem número: **Participação da morte de Francisco de Sousa Loureiro, por parte de sua afilhada D. Jerónima Francisca Loureiro.** A participação está datada de 19 de Outubro de 1844. Vd. também na ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 234 de 19 de Outubro de 1844).

Devido à sua afilhada ter declarado à Academia que estava numa "critica situação em razão da falta de meios para fazer um funeral decente", foi o bibliotecário incumbido de procurar a referida senhora para lhe comunicar que os membros do corpo académico estavam prontos a concorrer com as despesas necessárias (ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 234 de 19 de Outubro de 1844).

O funeral cuja despesa foi de 68$000 réis, foi suportada pelo vice-inspector e pelos professores. (ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 237 de 20 de Maio de 1845. O vice-inspector pagou 17 réis e os restantes 51 réis foram assegurados pelos professores colaborando cada um com 4$60 réis. Este montante foi dividido em prestações menores de 2$60 a serem pagos a partir do mês de Agosto, segundo a Acta n.º 243 de 20 de Agosto de 1843).

De acordo com o corpo a académico o director seria transportado para o cemitério numa berlinda e acompanhado por todos os professores, artistas e empregados, que pudessem tributar homenagem ao "Benemerito Director-Geral" (ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 234 de 19 de Outubro de 1844).

Mais tarde, alguns professores, entre os quais Caetano Aires de Andrade, queixaram-se que o funeral se havia realizado com "maior pompa" do que se tinha previamente acordado, aumentando, desta maneira, a despesa a saldar. O pequeno problema foi resolvido pelo vice-inspector que se prontificou a pagar um quarto da despesa do funeral (ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 235 de 5 de Dezembro de 1844).

Segundo o bibliotecário, Lucas José dos Santos Pereira, era necessário prevenir a sua afilhada, porque o director tinha na sua casa uma colecção de livros importantes da biblioteca da Academia, que requisitara para estudo particular, com a autorização do vice-inspector, e que era necessário reaver (ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 234 de 19 de Outubro de 1844).

A 22 de Outubro, a afilhada do Dr. Loureiro respondeu que esperava a pessoa indicada pela Academia para trazer para esse estabelecimentos de ensino os livros que estavam no domicílio do falecido director (AFBAL – Caixa sem número: **Carta remetida por D. Jerónima Francisca Loureiro a André Monteiro da Cruz.** Datada de Lisboa, 22 de Outubro de 1844).

Como quase sempre acontecia, os artistas viviam e morriam na penúria e o Dr. Loureiro não escapou a esta maldição.

qualidades pessoais próprias indispensáveis para o magistério. A influência da Academia sobre a "civilização" foi nula durante largo período, porque eram igualmente nulas as manifestações do talento dos seus professores[45].

Partindo dos dados apresentados por Raczynski, aquando da exposição de 1843, os professores proprietários da Academia de Belas-Artes de Lisboa tinham alguma idade: o mais velho era Comte com 80 anos e os mais novos, Assis Rodrigues e Fonseca com 43 e 47 anos, respectivamente. Em média, os professores tinham quase 60 anos (mais precisamente 59); os professores substitutos, como era natural, eram mais jovens, com 52 anos e os agregados tinham uma média de quase 44 anos (43,56)[46].

O desenho, como se depreende da leitura dos estatutos, era praticado principalmente nas aulas de Desenho Histórico, Pintura Histórica e também nos Estudos do Antigo e do Natural. O desenho consistia na cópia de estampas, de modelos em relevo e de objectos naturais (na aula de Desenho Histórico) e na cópia de estátuas, de baixos-relevos clássicos, estudos dos gessos, panejamentos e modelo vivo (nos Estudos do Antigo e do Natural). Assim, julgamos conveniente referir alguns dos materiais didácticos que a academia tinha para oferecer aos seus alunos.

As estampas eram necessariamente numerosas e de origens diversas, sendo a esmagadora maioria de proveniência estrangeira, quase de certeza, francesa, inglesa e italiana, como observámos antes, no caso da Aula de Figura e de Arquitectura Civil. Mesmo que as estampas não fossem de grande qualidade, nem as mais apropriadas para o ensino, como sublinhou Andrade Ferreira[47], certamente que a sua quantidade e o facto de serem a etapa inicial da aprendizagem do desenho, disfarçava, pelo menos em princípio, todas as carências e dificuldades. De entre as estampas, Ferreira afirma que as de Julien eram bonitas litografias para estarem penduradas num gabinete de leitura, mas revelavam-se pouco eficazes no estudo dos preceitos rudimentares do desenho. Impunha-se, consequentemente, na opinião deste autor, uma reforma completas das estampas[48].

O caso das estátuas e dos modelos em gesso era mais complexo. Na hora da fundação da Academia deveriam existir muito poucos modelos. D. João V, no final da vida,

---

[45] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Anunciação. O Artista e o Homem*, in **A Arte**, Lisboa, Setembro de 1879, p. 142.
[46] Raczynski – **Les Arts en Portugal.** Paris, 1846, pp. 114-115, 6.ª Carta, Apêndice C.
[47] José Maria de Andrade Ferreira – **A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa, 1860, p. 53.
[48] Ibidem.

pretendeu estabelecer em Lisboa uma academia para o estudo do desenho, tendo para isso sido encomendadas de Itália algumas colecções de gessos reproduzindo esculturas clássicas. Esse espólio dispersou-se, tendo algum dele ido parar ao *atelier* de Machado de Castro, como a *Vénus de Médicis*, o *Hércules Farnesio*, o *Laocoonte*, o *Apolo de Belvedere*, etc.[49]

Outras estátuas e bustos vieram em 1781, por ordem de D. Maria I, e por intervenção de Nícola Pagliarini, agente de Portugal no tempo de D. João VI, para a academia que se pretendia estabelecer, da qual seriam directores Sequeira e Vieira Portuense. Todavia, estátuas e bustos serviram na aula de desenho na Casa Pia[50].

Imediatamente após a criação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, logo na acta número 5 da sessão académica – conferências – do dia 27 de Novembro de 1836, determinou-se, por proposta do professor de Escultura, Francisco de Assis Rodrigues, pedir ao governo que fossem entregues à academia os gessos e outros utensílios que pertenceram à Academia do Nu de 1781 e ao Ateneu de Belas-Artes de 1823 e que se encontravam indevidamente na Casa Pia[51]. A Academia fez o pedido ao governo em 5 de Dezembro e este, pelo decreto de 15 de Março de1837, ordenou que todos os gessos e demais utensílios artísticos do Palácio da Ajuda, que estavam por empréstimo na Casa Pia, deveriam passar para a Academia[52].

Desse espólio faziam parte oito estátuas grandes, como o *Gladiador combatendo*, o *Antinoo*, *Vénus de* Médicis, o *Discóbolo* e oito pequenas, das quais uma de anatomia, uma cabeça, um meio-corpo de menino, três pernas, duas mãos, quatro pés, vinte e seis medalhas, um manequim e sete cavaletes[53]. Parte desse espólio devia coincidir com o que Machado de Castro possuíra e que Assis Rodrigues conhecia bem.

A compra de estátuas de modelos de qualidade era prioritária, pois em 1839 o vice-inspector da Academia apresentou ao governo a necessidade de ser concedida ao professor de Desenho Histórico, António Manuel da Fonseca, uma licença para ir a Roma terminar a cópia da *Transfiguração* de Rafael e comprar os principais modelos

---

[49] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico*, in **Vieira Lusitano 1699-1783. O desenho**. Lisboa, 2000, p. 32.

[50] João José dos Santos - **Exame Critico do Opusculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira.** Lisboa, 1860, p. 29.

[51] Luís Varela Aldemira – **Um Ano Trágico**, p. 220. Vd. igualmente AFBAL – Caixa 8: **Cópia do Ministério do Reino de 15 de Março de 1837.**

[52] AFBAL – Caixa 8: **Cópia do Decreto de 15 de Março de 1837.**

[53] Luís Xavier da Costa – **O Ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833.** Lisboa, 1936, p. 148.

em gesso das estátuas antigas. O pintor e professor obteve uma licença de oito meses para realizar estas tarefas[54].

Fonseca, numa petição que fez, revela que adquiriu durante essa estada em Roma livros, duas colecções de estampas e uma outra de extremidades do corpo humano em gesso. Na mesma petição, o pintor queixava-se de ainda não lhe ter sido paga qualquer importância pela encomenda[55]. Relativamente às estampas, sabemos que trouxe algumas do "Celebre Canova."[56]

Os modelos em gesso devem ter sido muito raros e pouco significativos, uma vez que em 1845 o professor substituto de escultura Francisco de Paula Araújo Cerqueira, a propósito de um dos muitos projectos de reforma da academia **(Doc. 3)**, referia a necessidade de se comprarem mais alguns modelos para a sua aula "(...) tirados dos melhores originaes antigos, e bem assim / de alguns auctores modernos como Miguel Angelo, Canova, / Thorvaldsen: deste ultimo é interessantissimo o seu baixo-relevo, / que representa o Triumpho d'Alexandre; que pelo estilo em que / é feito torna-se de grande vantagem para o estudo daquelle / genero d'esculptura; e segundo as informações que tenho colhi/do julgo poderem-se obter em Italia sem ser precizo empregar / grandes sommas de dinheiro."

Segundo o mesmo professor, eram necessários para um estudo mais eficaz da anatomia modelos em gesso tirados de um cadáver para melhor se compreender a teoria que se ensinava no tratado de anatomia escrito professor proprietário da aula de Escultura, Francisco Assis Rodrigues, o *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano* (1836). O livro tinha uma parte de descrição anatómica, mas as gravuras de estátuas clássicas que ilustravam este trabalho eram insuficientes para o estudante perceber toda a tridimensionalidade dos músculos.

Cerqueira julgou ainda útil a existência de um manequim em tamanho natural na aula de escultura para o estudo dos panejamentos, que deveria ser adquirido em França, onde se faziam os mais perfeitos em articulações e em boas formas, com a vantagem de serem pouco dispendiosos. O professor julgava ainda necessários modelos em gesso de animais, que deveriam ser raríssimos ou inexistentes na academia. Para isso, sugeriu

[54] José Silvestre Ribeiro – op. cit., tomo VI, pp. 99-100.
[55] AFBAL – Caixa 6: **Cópia da petição de António Manuel da Fonseca, datada de Lisboa, 13 de Maio de 1841**, fl. 1 v.º
[56] ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1838-1843**: Acta n.º 212 de 30 de Maio de 1843.

cópias dos trabalhos de Barye e de boas cópias dos originais antigos que existiam em Itália[57].

Em 1850, o duque de Palmela mandou fazer em gesso a cópia de um baixo-relevo de Canova que possuía e ofereceu um desses modelos à Academia "a fim de facilitar aos seus Alumnos os meios de estudar e copiar esse primoroso specimen de sculptura." Esse modelo foi apresentado pelo "benemerito e habil artista" Cerqueira[58]. Com toda a certeza a cópia em gesso foi feita por este escultor, que, como se sabe, trabalhou em diversas ocasiões para a família Palmela[59].

Apenas em 1850 o governo, por carta de lei de 23 de Abril, concedeu 600$000 réis para a compra de uma razoável colecção dos melhores modelos em gesso de estátuas, bustos e relevos. Tal facto motivou, naturalmente, grande regozijo na Academia[60].

A encomenda foi mediada por Antonio Solá, escultor e director da Academia de S. Lucas[61].

Esta encomenda, vinda de Roma e partindo do porto de Génova, chegou a Lisboa em Fevereiro de 1856, tendo existido, com já escrevemos, alguns problemas em saldar as despesas de transporte, que foram apresentadas em 1860 a D. Pedro V[62].

Evidentemente, o Relatório da Academia de Belas-Artes congratulava-se em 1856 com essa "compra d'originaes das estatuas e obras do antigo, que tão necessarios se haviam tornado" e que serviriam de bons modelos para os estudos académicos[63].

A lista de esculturas era a seguinte: *Grupo do Laocoonte*, *Apolo de Belvedere*, *Mercúrio do Vaticano*, *Apolinho*, *Vénus de Médicis*, *Fauno e o pequeno Baco*, *Vénus de Milo* e *Germanicus*. Os bustos eram os de *Roma*, *Ariadne*, *Pallas da Villa Justina*. No capítulo de esculturas de animais veio o *Leão dormindo* de Canova e a cabeça do cavalo da *estátua de Marco Aurélio*. No que concerne aos relevos na encomenda encontravam-se

---

[57] AFBAL - Caixa 15 - *Parecer de Francisco de Paula Araújo Cerqueira, datado de 22 de Setembro de 1845*, in **"Actas - Pareceres e mais papéis relativos a um projecto de refórma dos Estatutos da Academia que se quis fazer no anno de 1854 [sic]".**

[58] AFBAL – Caixa 17: **Tendo o Duque de Palmella feito modelar em gesso um baixo relevo**... Datado de Lisboa, 12 de Julho de 1850.

[59] Eduardo Duarte - *Francisco de Paula Araújo Cerqueira*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa, 2005, pp. 135-137.

[60] Francisco Vasques Martins – **Relatório Lido em 30 de Dezembro de 1852 Na Sessão Triennal e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa.** Lisboa, 1852, p. 8.

[61] João José dos Santos – op. cit., p. 30.

[62] BA Ms. – 54-X-28, n.º 70 - **Carta em inglês de Murphy Jackson, datada de Londres, 28 de Junho de 1860, para D. Pedro V, pedindo para ser pago o transporte das estátuas e moldes remetidos à Academia de Belas-Artes de Lisboa.**

[63] Francisco Vasques Martins – *Relatório de 25 de Outubro de 1856*, in **Na Sessão Triennal e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa.** Lisboa, 1856, pp. 15-16.

uma parte do *friso do Fórum de Trajano*, com o menino e o vaso, e dois baixos relevos vindos de Paris, as *Horas* e a *Sagrada Família* de Miguel Ângelo[64]. Assim, só nesse ano de 1856 a Academia pôde dispor de gessos de obras clássicas[65].

Além das referidas esculturas vindas na encomenda do tempo de D. Maria I e da de 1856, existiam na Academia em 1860 as seguintes peças: *Cleópatra do Vaticano, Epicuro, Biante, Periandro, Diógenes, Platão, Fauno della Capretta, Gladiador Moribundo, Eschine, Séneca*, os baixos-relevos *Putti di Fammingo da Villa Borghese, Máscara de Hércules de Farnésio*, torso pequeno de *Belvedere*, *Poetisa Sapho, Torso de Apolo, Moisés* de Miguel Ângelo, *S. Jerónimo*, a *Cabeça de Vénus, Busto de Aquiles de Borghese, Ajax e Heitor*, e as estátuas grandes já referidas: *Gladiador combatendo, Antinoo, Vénus de* Médicis, *Discóbolo, Apolo, Saturno, Laocoonte* e *Germanicus*[66].

Em 1867, a Academia adquiriu oito modelos em gesso de peças dos conventos da Batalha, Alcobaça e Santa Cruz de Coimbra, entre as quais se destacava a imagem de Nossa Senhora da Vitória com o Menino, sendo os restantes modelos de mísulas, pilastras, capitéis e um ornato e parte de uma inscrição gótica[67].

Contudo, no ano seguinte, Vítor Bastos queixava-se de faltar na sua aula de Escultura as colecções de exemplares indispensáveis, do antigo e de extremidades vazadas do natural[68].

Em Novembro desse mesmo ano, o arquitecto francês Mayne e o escultor, também francês, Bloche, ofereceram 14 exemplares, principalmente de modelos de arquitectura (capitéis, cornijas, consolas) e duas cabeças de leão, além de um álbum de desenhos do teatro municipal de Vandeville[69].

Finalmente, sabemos que no ano de 1869 a Academia comprou em França ornatos em gesso, tendo sido transportados em 7 caixotes[70].

Estes foram alguns dos materiais que os discípulos da academia tinham para observar e desenhar. Se outros existissem, com toda a certeza primariam pelas más condições, por

---

[64] José Silvestre Ribeiro – op. cit., tomo VI, pp. 112-113.
[65] Luís Varela Aldemia – **Um Ano Trágico**, p. 240.
[66] João José dos Santos – op. cit., pp. 29-30.
[67] AFBAL – Caixa 5, Pasta 2: **Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, no ano de 1867.** Esta relação está assinada por Vítor Bastos, professor da aula de Escultura, sendo datada de Lisboa, 12 de Março de 1868.
[68] AFBAL – Caixa 11: **Relatório de Vítor Bastos sobre as alterações a introduzir no ensino da escultura**, fl. 1 v.º O relatório, enviado ao vice-inspector Sousa Holstein, é datado de Lisboa, 5 de Agosto de 1868.
[69] AFBAL – Caixa 5, Pasta 2: **Paris Novembre 14 – 1868. Relation des objects offert par l'Architecte Mayne à l'Academie des Beaux-arts de Lisbonne et par M. Bloche esculpteur.**
[70] AFBAL – Caixa 5, Pasta 9: **Ministério do Reino. Repartição de Contabilidade, L.º 21.º, N.º 275.** Assinado por António José Torres Peres, datado de 1 de Maio de 1869.

serem antigos e pelas várias atribulações que sofreram desde o ano de 1780. Podemos facilmente imaginar que até à encomenda de 1856 os discípulos desenhavam principalmente estampas ou, na melhor das hipóteses, estudavam as roupagens e o modelo nu.

Depois de todas as vicissitudes para formar uma colecção de modelos, a Academia de Lisboa ofereceu ou vendeu gessos de cabeças, bustos, extremidades, capitéis e ornatos a diversos estabelecimentos de ensino, como a Escola Livre de Artes do Desenho de Coimbra (em 1880 e 1881); Escola da Associação Febo Moniz, em Lisboa (1884); Escola Industrial «Príncipe Real», em Lisboa (1898); Associação Protectora da Infância Santo António de Lisboa (1903); e Liceu Central de Castelo Branco (1916)[71].

3.3 Pouca teoria e alguns métodos

O pintor Joaquim Rafael, de seu nome completo Joaquim Rafael Rodrigues, foi o primeiro professor de desenho da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Natural do Porto, nasceu em 1782 e faleceu em 1864, sendo na época, tirando naturalmente Sequeira, que estava em Roma, um dos nossos mais importantes artistas, pelo menos, um dos que apresentava melhor currículo artístico. Desde logo, porque havia sido discípulo de Vieira Portuense e também do pai deste, Domingos Francisco Vieira. Recorde-se que Portuense era um artista que começava a ter contornos de figura mítica na pintura nacional, o que garantia por si só alguma da qualidade artística de Joaquim Rafael[72]. O pintor parece ter sido aluno no Porto do francês Pillement. Infelizmente, como outros artistas do seu tempo, tem sido pouco estudado, existindo um único estudo exaustivo sobre este pintor, datado de 1923[73].

Joaquim Rafael, apelidado por Raczynski de Pedro Alexandrino do Porto[74], foi um laborioso pintor, deixando dezenas de pinturas e desenhos. Alguns dos seus desenhos encontram-se no Museu Nacional de Arte antiga e atestam a sua capacidade, em termos

---

[71] AFBAL – Caixa 1: **Documentos Avulsos relativos à Escola Livre de Artes do Desenho de Coimbra** (18 de Abril e 9 de Setembro de 1882) **; Escola da Associação Febo Moniz** (7 de Outubro de 1884)**; Escola Industrial «Príncipe Real», em Lisboa** (12 de Abril e 22 de Junho de 1898)**; Associação Protectora da Infância Santo António de Lisboa** (28 de Abril e 1 de Maio de 1903). **Reitoria do Liceu Central de Castelo Branco**, L.º 2.º , N.º 184 (10 de Agosto de 1916)

[72] Vd. a este propósito os elogios feitos a estes dois pintores pelo quase sempre crítico Cirilo. Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memorias.** Coimbra, 1922, p. 113 e 114. .

[73] Henrique de Campos Ferreira Lima – **Joaquim Rafael. Pintor e Escultor Portuense.** Coimbra, 1923. Vd. igualmente José-Augusto França – *Joaquim Rafael*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, Lisboa, 1973, p. 329 e Fernando Pamplona – **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. III, Lisboa, 2000, pp. 142-144.

[74] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 384, 18.ª Carta.

qualitativos e quantitativos. Como desenhador, parece ter sido influenciado pelo seu mestre, Vieira Portuense, também ele um excelente e prolixo desenhador.

Joaquim Rafael, por ocasião da proposta da academia para fazer uma reforma em 1845, escreveu um relatório sobre a aula que ministrava[75]. Nesse texto, não expõe qualquer questão teórica sobre o programa da aula de Desenho Histórico, queixando-se apenas da falta de estampas próprias para a disciplina e de fragmentos de estátuas clássicas. As estampas e os modelos que existiam estavam muito deteriorados pelo uso que deles faziam os muitos alunos e pela sua antiguidade. Joaquim Rafael sugere mesmo que, com a necessária autorização, poderia criar as estampas necessárias[76].

Além da falta de estampas, sabemos que a Academia possuía poucos materiais didácticos próprios. A este respeito, recorde-se que o manequim que pertenceu a Joaquim Rafael serviu durante muitos anos aos alunos, provavelmente desde 1836. Em Janeiro de 1850 a Academia formou uma comissão de professores para obter o velho manequim do professor de Desenho Histórico[77], que foi comprou em Março desse ano por 100$000 réis. Curiosamente, aquando dessa compra, a Academia adquiriu também os 21 livros de desenhos, contendo "entre todos 1.368 esquiços, obra do insigne Pintor Historico, Francisco Vieira Portuense." por 48$000 réis[78].

Joaquim Rafael, como professor de desenho e perante a falta de elementos pedagógicos para os alunos, criou os *Elementos de Desenho Colligidos e Adoptados pela Academia das Bellas Artes de Lisboa para uso dos seus discipulos* (Lisboa, 1840)[79]. Este como outros tratados, estava na categoria do desenho aplicado à figura, segundo a classificação de Joaquim de Vasconcelos[80].

---

[75] FBAL - Arquivo - Caixa 15 - *Parecer de Joaquim Rafael, datado de 26 de Setembro de 1845*, in **Actas - Pareceres e mais papéis relativos a um projecto de refórma dos Estatutos da Academia que se quis fazer no anno de 1854 [sic].**

[76] Idem, fl. 1 v.º

[77] ANBA – **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 309, Conferência Ordinária do Corpo Académico, de 30 de Janeiro de 1850. A comissão era constituída pelos professores António Manuel da Fonseca, Francisco de Paula Araújo Cerqueira e Caetano Aires de Andrade.

[78] ANBA – **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 311, Conferência Ordinária do Corpo Académico, de 23 de Março de 1850. Estes cadernos foram comprados ao pintor Giuseppe Vialle e incorporados nas colecções do Museu Nacional de Arte antiga em 1906, Teresa Pereira Viana – *Os Álbuns de Viagem de Vieira Portuense*, in **Francisco Vieira. O Portuense. 1765-1805.** Porto, 2001, pp. 85-86 e Paula Pelúcia Aparício – **Vieira Portuense. Cadernos de Desenho (1789-1800).** Lisboa, 2005, p. 1.

[79] Utilizámos o texto dos *Elementos de Desenho Colligidos e Adoptados pela Academia das Bellas Artes de Lisboa para uso dos seus discipulos*, in Henrique de Campos Ferreira Lima – **Joaquim Rafael**, pp. 93-101. Devem existir alguns exemplares desta obra na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes.

[80] Joaquim de Vasconcelos – **A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III. Reforma do Ensino de Desenho.** Porto, 1879, p. 128.

No prefácio, denuncia a falta de uma colecção regular de estudos de desenho em Portugal, principalmente depois de se ter desenvolvido no nosso país a litografia[81].

É curiosa a explicação do professor, uma vez que tinha sido a litografia que mais deixava transparecer a falta de qualidade do desenho por parte dos discípulos, estando subentendido que esta técnica de gravura não tolerava grandes falhas de desenho, nem possibilitava suficiente miolo de pão para apagar e melhorar os registos gráficos.

Em Portugal, segundo Joaquim Rafael, recorria-se a colecções estrangeiras, as quais, apesar de alguns bons e correctos exemplares, primavam quase sempre por serem estampas inferiores e cópias pouco exactas. As gravuras para os discípulos portugueses copiarem e aprenderem desenho estavam quase sempre truncadas, pois os comerciantes nacionais, mais preocupados em importar e ganhar dinheiro, pouco se importavam se as colecções estavam completas. Além do mais, de acordo com o professor, era por vezes difícil a compra destas colecções. Devido a essa enorme lacuna o vice-inspector da academia, o conde de Melo, encomendou ao pintor e professor de desenho este trabalho que foi publicado em cadernos, com faziam alguns artistas estrangeiros[82].

As colecções de gravuras a que se refere Joaquim Rafael eram sobretudo francesas, algumas das quais se encontram hoje dispersas por várias bibliotecas e mesmo por alfarrabistas. Alguns destes exemplares que tivemos ocasião de observar apresentam-se sem sequência lógica e pertencentes a diversas colecções. Estes materiais, que o aluno nacional podia estudar e desenhar, parecem dar razão às observações de Joaquim Rafael. O aluno devia copiar muitas estampas soltas, sem qualquer programa ou sequência definida, sendo que o professor tinha o papel fundamental de organizar e estabelecer as várias sequências de colecções diferentes. A tudo isto devemos acrescentar que as estampas para desenho eram exemplares de uso quotidiano na sala de aula, pelo que facilmente se deterioravam e tinham um tempo de vida útil muito limitado, resultando destes factores a sua relativa raridade no presente.

Segundo Andrade Ferreira, as estampas de Julien, muito conhecidas e divulgadas, eram bastante utilizadas na Academia de Belas-Artes, mas como já anteriormente assinalámos, revelavam-se complexas para o estudo elementar do desenho, porque o autor francês na sua "celeridade fogosa" desprezava as regras do desenho, que eram fundamentais para uma aula de desenho e a base de todo o seu ensino[83].

---

[81] *Elementos de Desenho*..., in Henrique de Campos Ferreira Lima – **Joaquim Rafael**, p. 95.
[82] Idem, pp. 95-96.
[83] José Maria de Andrade Ferreira – op. cit., p. 53.

A par das estampas referidas por Joaquim Rafael, existiam no mercado nacional álbuns de litografias e livros estrangeiros, sobretudo franceses, que ensinavam a desenhar, quer alunos muito novos, quer jovens discípulos da academia. Porém, todos estes álbuns serviam em princípio para os primeiros estudos das academias de belas-artes. Alguns desses livros de gravuras, quase sempre litografias, existem ainda em bibliotecas e aparecem, por vezes, no mercado de livros antigos. Como as estampas, estes álbuns devem ter sido muito gastos nos exercícios e separados nas suas várias ilustrações, pelo que são também relativamente raros. Por curiosidade apenas - uma vez que não fizemos um levantamento exaustivo destes materiais - podemos citar alguns exemplos: *O Mestre de Desenho*. *Novo Curso Elementar de Desenho de Animais* da autoria de Victor Adam (Paris, 1851)[84]. Como já escrevemos anteriormente, este livro, que foi usado pelos filhos de D. Maria II e D. Fernando, imprimiu-se na capital francesa e destinava-se a ser exportado para o nosso país, uma vez que o seu texto introdutório foi traduzido para português por J. I. Roquette.

Os exemplares da colecção "École de Dessin" apresentavam vários títulos, como o *Cours d'Animaux* do mesmo V. Adam ou o *Cours de Sujets de Genre* de Henry, que se podem encontrar ainda em alfarrabistas[85].

Por último, uma outra obra mais erudita é *L'album des Grands Maitres*. *Etudes aux 2 crayons* de J. Carot. (Paris, s.d.)[86] O livro exibe 12 litografias com imagens de mestres das escolas italiana, francesa, espanhola, holandesa e flamenga. É interessante referir que a capa deste álbum apresenta as imagens dos referidos mestres, tendo ao meio, em destaque, Miguel Ângelo e à sua direita Rafael de Urbino.

A obra os *Elementos de Desenho* de Joaquim Rafael traz um pequeno texto mas vale sobretudo pela 18 litografias feitas por Joaquim Pedro Aragão, na oficina litográfica da Academia, datadas de 1852, de acordo com os desenhos do próprio Rafael. Foram feitas várias edições desta obra didáctica[87]. As gravuras foram concebidas de acordo com o seguinte plano descrito por Joaquim Rafael:

---

[84] Victor Adam - **O Mestre de Desenho. Novo Curso Elementar de Desenho de Animais.** Paris, 1851. Sobre os manuais portugueses de desenho, incluindo as traduções portuguesas de obras francesas, vd. Joaquim de Vasconcelos – op. cit., pp. 124-130.

[85] V. Adam – **École de Dessin. Cours d'Animaux**; Henry - **École de Dessin. Cours de Sujets de Genre.** Ambos os livros são de Paris: Monrocq Frères, s.d. Estes dois títulos faziam parte da colecção "Bibliothèque de l'École de Dessin."

[86] Os mestres presentes são: Miguel Ângelo, Domenichino, Leonardo, Rafael, Reni, Le Brun, Poussin, Le Sueur, Murillo, Ribera, Rubens e Teniers.

[87] Henrique de Campos Ferreira Lima – **Joaquim Rafael**, p. 37. Esta informação encontra-se em Francisco Vasques Martins – **Relatório Lido em 30 de Dezembro de 1852, na Sessão Publica, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa**... Lisboa, 1852, p. 6.

"Trataremos em primeiro logar de fazer conhecer aos discipulos a natureza das linhas, de que se formam as figuras mais geralmente usadas no Desenho; passaremos depois ás proporções de cada uma das partes, que compõe o corpo humano, exemplificando as regras com alguns desenhos copiados das estatuas antigas e das obras de auctores classicos, taes como Rafael, Dominiquin, Poussin, e outros.
Acrescentaremos tambem um resumo de alguns estudos de Anatomia applicada ao Desenho, cuidando em unir á prática da arte algumas explicações, que possam encaminhar, e instruir os discipulos, quando o permittir a natureza da obra."[88]

Humildemente, Joaquim Rafael confiava que os professores que dirigissem as aulas de desenho deviam suprir o que faltava na colecção e mesmo emendar as incorrecções e os defeitos nas gravuras[89]. Refira-se que o programa de estudo é basicamente o mesmo do sistema académico: a geometria, a proporção do corpo humano, as estátuas antigas e determinados autores clássicos. Além de noções básicas de anatomia que estavam previstas nos estatutos da própria Academia.
O método de aprender o desenho, começa por uma definição normal:

"O Desenho, considerado em geral, é a arte de representar os objectos naturaes e artificiaes por meio de linhas; e, tomando n'um sentido mais restricto, o desenho ensina a dar aos corpos animados, principalmente ao ente racional, as fórmas e proporções que lhe convém. Os corpos tem uma fórma e proporção particular que os distingue, e que não pode ser bem conhecida e imitada sem o auxilio da Geometria."[90]

Joaquim Rafael, de acordo com "a doutrina de auctores graves", inicia o estudo do desenho pela geometria, mais concretamente as várias linhas e figuras geométricas. Depois do aluno conseguir traçar algumas dessas figuras sem régua ou compasso, deveria começar por desenhar as partes da cabeça, olhos, nariz, boca orelhas, extremidades, tronco e, por fim, a figura inteira, aprendendo as proporções de cada uma das partes e copiando-as muitas vezes, para ficarem "bem impressas na memoria."
As primeiras cópias deviam ser feitas somente com um simples contorno com lápis preto. Antes ainda era aconselhável que os desenhos fossem apontados levemente com os carvões de urze, vides e outros, pela facilidade com que estes materiais se tiravam, sem que a folha de papel ficasse suja ou moída. O desenho apontado podia ser várias vezes emendado até se fazer o contorno exacto com o lápis indicado.
Depois de os discípulos adquirirem alguma facilidade em copiar os contornos das estampas ou desenhos de hábeis professores, deveriam principiar a sombrear com

[88] *Elementos de Desenho*..., in Henrique de Campos Ferreira Lima – **Joaquim Rafael**, p. 96.
[89] Ibidem.
[90] Idem, p. 97.

auxílio do esfuminho, fazendo uso dos diferentes lápis, até possuírem muita prática nesta técnica.

Após esta etapa, os alunos passavam a desenhar os contornos pelos gessos para darem depois as sombras nos objectos que copiavam, como haviam feito no caso das estampas. Ao desenho dos gessos era conveniente juntar o estudo da anatomia do corpo humano e o estudo da perspectiva, com o objectivo dos discípulos saberem copiar do natural[91].

Nas definições e princípios dos seus elementos do desenho, Joaquim Rafael alude a Mengs, que considerava que o desenho estabelecia as proporções dos corpos, por meio da geometria a que ele chamava geometria pictórica. A geometria era a arte de medir e os desenhadores deveriam possuir o compasso nos olhos. Deste modo, Rafael explica os princípios da geometria: ponto, linha, superfície e corpo[92].

Esta explicação teórica é apenas ligada à geometria, sendo a pedagogia do desenho expressa nas 18 litografias que começam pelos pontos, linhas e figuras, passando pelos elementos da cabeça humana, extremidades, corpo inteiro, estátua e exemplos dos melhores artistas.

Sem surpresas, a obra *Elementos de Desenho* de Joaquim Rafael situava-se na mais estrita ortodoxia académica, servindo de base para o estudo do desenho de todos os alunos da academia recentemente fundada. Em 1879, Joaquim de Vasconcelos, sempre preocupado com os mais modernos métodos de ensino do desenho, considerou a obra do professor da Academia de Lisboa desactualizada e naquele tempo insuficiente pela escolha, execução das estampas e pelas questões didácticas[93]. No final da década de 70, segundo Vasconcelos, o tempo já tinha transformado esta obra de Joaquim Rafael num evidente exemplo datado pelo peso dos anos e pelas antiquadas concepções relativas ao desenho, contudo, mantinha-se ainda e sempre válido no estrito ensino académico.

Uma outra obra fundamental para o ensino do desenho na Academia foi o livro do professor substituto da Aula de Desenho de Arquitectura Civil, José da Costa Sequeira[94], o *Compendio de Geometria Pratica Applicada ás operações do Desenho para servir d'estudo preliminar a quem se dedica ás Bellas Artes ou ás Artes Mechanicas*. (Lisboa, 1839). Como o próprio nome indica, tratava-se de um compêndio

[91] Idem, pp. 97-98.
[92] Idem, pp. 99-101.
[93] Joaquim de Vasconcelos – op. cit., p. 129.
[94] Sobre este arquitecto e professor, vd. Maria Calado – *José da Costa Sequeira, Arquitecto e Professor*, in **Noções Teóricas de Arquitectura Civil 1839 Breve Tratado das Cinco Ordens de Arquitectura de Jacomo Barozzio de Vignola 1841 por José da Costa Sequeira 1800-1872.** Lisboa, 1989, pp. 13-21.

de desenho geométrico, que abordava o ponto, as linhas, os ângulos, os planos, as figuras geométricas, os corpos sólidos e a geometria descritiva, ou "arte das projecções." De acordo com os seus objectivos didácticos, o compêndio era ilustrado e propunha uma série de problemas sobre os vários conteúdos[95].

O professor substituto de arquitectura publicou no mesmo ano *Noções Theoricas de Architectura Civil, seguidas de um Breve Tractado das Cinco Ordens de J. B. de Vignola*, que era um livro específico sobre arquitectura e, por isso, uma obra para discípulos mais avançados nos estudos. Logicamente, este segundo livro completava o *Compendio de Geometria Pratica Applicada ás operações do Desenho*.

Mais tarde, Sequeira *publicou Breve Tractado das Cinco Ordens de Architectura de Jacomo Barrozio de Vignola*... (Lisboa, 1841); *Elementos de Perspectiva teórica e prática para instrução preliminar dos architectos, pintores, escultores e de toda a classe de pessoas que se dedicam às Artes do Desenho*. Lisboa, Tipographia da Academia de Bellas-Artes, 1842 e *Méthodo gráfico para se aprenderem com muita facilidade os elementos de Geometria Prática, e o Desenho Linear aplicado às Bellas-Artes, às profissões mecânicas e industriais, e em geral a todas as classes científicas e estudiosas*. (Lisboa, 1857).

Este último livro, segundo uma comissão constituída por Francisco de Assis Rodrigues, João Pires da Fonte e João Cristino da Silva em 1863, deveria ser aprovado e adoptado pelos estudos elementares das escolas de desenho[96]. As razões para esta decisão prendiam-se, segundo a comissão, por o livro estar disposto e coordenado com precisão, regularidade e clareza. Para a comissão, estas razões eram ainda mais valorizadas, devido à falta de obras elementares do género existentes no país. Alguns destes livros de Sequeira tiveram várias edições.

Um outro tratado de desenho publicado no mesmo ano do de Joaquim Rafael, 1840, é o *Tractado Elementar de Desenho e Pintura* de Maurício José Sendim. Este artista[97] nasceu em 1786 e faleceu em 1870. A sua morte, como a de tantos outros, ocorreu na

---

Este estudo e o *Prefácio* de Ayres de Carvalho estão anexados à ed. facsimilada de 1989 destas duas obras de Sequeira.

[95] As ilustrações do compêndio consistiam em três gravuras desdobráveis, mas quais representados os diversos desenhos que suportavam visualmente o texto.

[96] AFBAL – Caixa 18: **De uma Comissão encarregada de examinar o Methodo graphico para se aprender os elementos de geometria e desenho linear do Professor José da Costa Sequeira.** O parecer desta comissão é de 18 de abril de 1863. A conferência ordinária aprovou o parecer em 27 de Abril de 1863.

[97] A biografia mais completa de Maurício José do Carmo Sendim é a de Sousa Viterbo – **Notícia de Alguns Pintores Portuguezes**, Terceira Série, Coimbra, 1911, p. 153. Vd. igualmente Fernando Pamplona – op. cit., vol. V, pp. 166-167.

mais absoluta indigência. Sendin era professor particular de desenho e pintura, sendo nessas funções muito considerado, sobretudo na Lisboa dos anos de 1820 a 1850. Na opinião de Sousa Viterbo, apesar do seu desenho nem sempre ter sido correcto, foi um laborioso desenhador de litografias, tendo deixado uma obra muito vasta espalhada por diversas publicações, principalmente em retratos gravados. Raczynski, sempre bem informado, estranhamente omitiu-o por completo, o que pode indiciar por parte do historiador e conde prussiano um enorme desprezo ou desconhecimento total pela sua obra essencialmente gráfica.

Sendim, que fez parte da comissão para a organização dos estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1835[98], foi professor de desenho na Casa Pia entre os anos de 1834-1838 e 1841-1865. Com toda a certeza, o *Tractado Elementar* era destinado prioritariamente a esta instituição de ensino e não à Academia de Belas-Artes de Lisboa. Todavia, alguns aspectos devem ser considerados, como as críticas que formulou aos métodos académicos.

O tratado divide-se em duas partes: a primeira trata da "Geometria Prática", a segunda do "Desenho Elementar da Figura Humana." Nesta parte, Sendim à medida que apresenta o seu método de desenhar, não resiste a criticar principalmente um método, que poderia facilmente ser encontrado na Academia de Belas-Artes, quando os professores revelavam pouca sensibilidade pedagógica:

"Sempre notei no methodo porque se ensina o desenho, não só entre nós uma pratica absurda, a que não duvido de dar o nome de barbaridade, e que consiste em dizer ao novo Estudante, sem mais prolegomenos, - aqui tem, vá copiar - ! Isto quanto a mim, não he guiar os Genios (...) em alguns estabelecimentos publicos, - determinarem aos Jovens, que pela primeira vez pegão no lapis para estes estudos, que copiem das Estatuas! Como he possivel a Jovens que ainda não sabem vêr, e considerar duas linhas entre si, bem visiveis, e determinadas sobre uma Superficie, vêr, e avaliar, ou comparar quantidades colocadas no espaço, envolvidas por muitas razões, e sempre tendentes ali, a illudir o olho mais acautelado e experiente? Será isto bom methodo? responda a experiencia."[99]

Um pouco mais à frente, Sendim critica uma outra prática:

"Na Academia das Bellas Artes de Lisboa, mandão ao novo Estudante tirar linhas rectas, para que as dividão em certo numero de partes iguaes! e depois de alguns dias empregados nesta tarefa, lhe mandão tirar circulos! &c... Como se o objecto da Arte do

[98] Luís Varela Aldemia – **Um Ano Trágico**, p. 169.

[99] Mauricio Jozé Sendim – *Desenho Elementar da Figura Humana*, in **Tractado Elementar de Desenho e Pintura.** Lisboa, 1840, prólogo.
Além das questões pedagógicas e metodológicas, Sendim apresenta alguns conselhos relativos aos materiais de desenho, como a posição das mesas e estiradores, etc. (pp. 7-8).

Desenho, fosse dividir quantidades, e descrever circulos (...) Esses Senhores Professores, e mesmo os artistas mais habeis em Desenho, farião muitas tentativas para dividir, a olho, uma linha, não digo em tres, ou cinco partes iguaes; porem, em duas partes iguaes, e com muito mais difficuldade, e até me obrigo a dizer, que, impossivel lhes será descrever a olho uma circumferencia de circulo, e para que serve então mortificar o novo Estudante com estas difficuldades?"[100]

O exagero deste método, que deveria ser um verdadeiro terror para os pobres alunos, tinha como objectivo levá-los a geometrizar à mão levantada, sem auxílio de quaisquer instrumentos de desenho geométrico, o que viam, conseguindo entender as proporções, que eram a base para toda a cópia perfeita, fosse ela de estampas, de gessos, de estátuas ou de modelo vivo.

As fortes críticas de Sendim, misturadas mesmo com alguma ironia, levam-nos a colocar a hipótese de serem estas motivadas pela antipatia em relação a um estabelecimento de ensino rival daquele no qual trabalhava.

Mais do que criticar a geometrização necessária ao desenho, Sendim censura a falta de um método que auxiliasse o estudante nessa tarefa, como acontecia na Academia de Belas-Artes. O tratado resume-se fundamentalmente à apresentação de um método de copiar "claro, e simples" que podia ser estudado e praticado pelos discípulos, sem o auxílio de mestres[101]. A metodologia proposta baseia-se num complexo sistema geométrico de linhas auxiliares imaginárias que o aluno estabeleceria para copiar e desenhar correctamente. Todo o método é acompanhado por gravuras explicativas. No fim, ficamos com a incómoda sensação de uma quantidade imensa de linhas auxiliares e de pontos confusos que, muito provavelmente, seriam tão ou mais labirínticos que os exercícios manualmente mecânicos da academia.

Como quase sempre acontecia, Maurício José Sendim preocupou-se essencialmente com a forma de desenhar e não tanto com os seus aspectos teóricos e conceptuais. O conceito de desenho que apresenta é o habitual[102].

Na aula de Pintura Histórica, do professor António Manuel da Fonseca, na Academia de Belas-Artes de Lisboa, deveria aprofundar-se, de acordo com os estatutos, a prática do

[100] Idem, p. 17, nota 4.
[101] Idem, p. 18, nota 6.
[102] Idem, p. 5. "Desenho, he a Arte, que nos ensina a representar, em qualquer superficie, tanto o que vêmos, ao que se diz *copiar*; como o que temos visto, *recordar*; assim como o que temos imaginado na nossa fantasia, *compor*; ou *inventar*." Para Sendim, os desenhos com uma cor apenas eram chamados simplesmente desenho; se os desenhos revelavam a indagação do desenhador face ao objecto era um desenho acabado; finalmente, se o desenho era feito com as cores imitando as do sujeito, chamava-se pintura. Esta era a exacta imitação da natureza em formas e cores.

desenho. Infelizmente, na boa tradição portuguesa, o mestre Fonseca nunca publicou nenhum método ou tratado sobre desenho e pintura. O único documento que existe da sua autoria é um rudimentar *Regulamento Instructivo, e Disciplinar da Escóla de Pintura Historica da Academia de Bellas Artes de Lisboa*, elaborado em 14 de Junho de 1837[103] **(Doc. 4)**. O texto, que encerra um simples e vago enunciado de programa, de objectivos e normas internas da cadeira, permaneceu manuscrito e esquecido no arquivo da Academia. Este regulamento apresentava uma parte instrutiva, ligada aos aspectos mais programáticos e uma parte disciplinar, fundamental para o bom funcionamento da aula e para a resolução dos casos de indisciplina.

A aula tinha três grandes objectivos: o estudo da perspectiva aplicada à composição dos quadros e o estudo em desenho ou em pintura da osteologia e miologia artística do corpo humano; o estudo do desenho linear, extraído das belas formas antigas, comparado com o estudo anatómico acima referido; o estudo dos gessos, a harmonia da luz e, finalmente, a cópia dos quadros antigos em pintura e o conhecimento das diversas maneiras e estilos das diferentes escolas e a pintura do modelo vivo. Seguiam-se outros conhecimentos como os relativos à composição e à cor.

No que diz respeito ao desenho, o aluno em Pintura Histórica devia estudar perspectiva para elaborar as futuras composições, acompanhada da anatomia, essencial para a representação correcta dos personagens; o desenho linear ou rigoroso das formas clássicas partindo dos gessos introduzia o domínio do claro-escuro, seguindo-se os outros aspectos. Assim sendo, a compreensão do desenho é a da teoria clássica, estruturada nos binómios: geometria-perspectiva, anatomia-proporção, Antiguidade-modelo vivo.

Na parte disciplinar, Fonseca afirma que os alunos só podiam frequentar a sua aula depois de terem completado com aproveitamento os estudos preliminares de desenho e de arquitectura. Anexo a este regulamento, está uma lista elaborada pelo professor de material que o aluno devia possuir na frequência das aulas de Pintura Histórica: estojo de compassos, caneta, lápis, papel, esfuminhos, pincéis, tintas e paletas. Os compassos remetiam para os materiais rigorosos, para a exacta cópia de elementos e da

[103] AFBAL – Caixa 15: **Regulamento / Instructivo, e Disciplinar da Escóla de Pintura Historica da / Academia das Bellas Artes de Lisboa**, assinado por António Manuel da Fonseca, datado de Lisboa, 14 de Junho de 1837. O documento foi igualmente transcrito por Saulo Araújo – **Artífice ou Artista? Uma Problemática que Acompanha o Ensino Superior Artístico em Portugal no Século XIX**, vol. I, pp. 164-169.

representação da perspectiva. Finalmente, todos estes materiais resumiam a prática do desenho seguindo-se a da pintura.

O regulamento do professor Fonseca é elucidativo pelo conjunto de disposições e objectivos muito alargados e não por ser um verdadeiro programa de uma cadeira, pois o aparecimento destes é mais tardio[104].

Voltando à aula de Desenho Histórico, podemos referir que foi decidido em 11 de Julho de 1845, atribuir quatro medalhas: uma de primeira classe seria dada ao aluno que melhor tivesse desenhado o modelo vivo e os panejamentos, acompanhados de estudos em anatomia e esqueleto humano; a de segunda classe, a quem melhor desenhasse uma estátua do antigo; a de terceira classe, para o discípulo com o melhor desenho de baixo-relvo; e a de quarta classe, para o melhor desenho de estampa histórica. Às aulas nocturnas eram igualmente atribuídas medalhas para desenho do modelo vivo e de panejamento sobre manequim[105]. Cada uma destas medalhas com as suas classes correspondia a prémios (a primeira classe equivalia ao primeiro prémio, etc.).

Importante para o ensino de desenho era, com já assinalámos, a anatomia. Além de o professor da cadeira de Desenho Histórico transmitir algumas noções destas matéria aplicada ao desenho, os discípulos parece que tiveram algumas aulas com cirurgiões. Foi mesmo sugerido um médico que sabia desenhar, coisa rara, para ocupar o cargo. Ao que parece, entraram na academia preparações anatómicas para os alunos estudarem, sendo os exames de anatomia apenas teóricos. Todavia, até à reforma de 1881, o ensino da anatomia não foi sistemático, nem parece ter primado por uma grande profundidade[106]. Em 1866, sabemos que os alunos da Academia iam ao Hospital de S. José assistir a lições anatómicas com cadáveres[107]. A anatomia foi, certamente, ministrada pelos vários professores no âmbito das respectivas aulas e provavelmente pelo próprio Dr. Loureiro, que era médico. Como facilmente se conclui, o ensino da anatomia era fundamentalmente suportado pelas estampas e pelos modelos.

---

[104] Margarida Calado – *O Ensino do Desenho, 1836-1987,* in **"... o risco inadiável". O Caderno do Desenho. Lagoa Henriques**, p. 77.

[105] AFBAL – Caixa n.º 15: **Prémios para as diversas classes da Academia**, datada de 11 de Julho de 1845, fl. 1 v.º e 2 v.º

[106] Vd. sobre esta questão do ensino da anatomia Saulo Araújo – op. cit., vol. I, pp. 180-184.

[107] AFBAL – Caixa 14: **Do artista João José dos Santos, de 26 de Maio de 1866.** Este artista propunha que a Academia de Lisboa desse uma gratificação aos moços que no Hospital de S. José "lávam, condu-/zem e cortam os cadaveres escolhidos para as / lições de anatomia, que os Alumnos da aca-/demia de Bellas-Artes, ali vão receber."

3.4 Assis Rodrigues e a teoria do desenho

Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)[108], filho e discípulo de Faustino José Rodrigues e, mais importante para a teoria da arte, discípulo mental de Machado de Castro, que havia sido mestre de seu pai, é, muito provavelmente no panorama nacional oitocentista, o mais importante artista que escreve sobre teoria da arte.

As características essenciais do escultor da *Estátua Equestre do rei D. José*, assentam sem quaisquer problemas em Assis Rodrigues: um perfil de artista clássico, um domínio correcto, embora contido, na execução das peças, e uma sabedoria que é visível nas páginas que dedicou à teoria da arte; um escultor, cuja prática se alicerçava em vastos conhecimentos teóricos; enfim, um artista culto[109].

Segundo Adriano Balbi, a escultura em Portugal nunca havia sido muito encorajada neste país, produzindo, regra geral, grosseiras imitações da escola italiana, com esculturas quase sempre em barro e muito raramente em pedra. Este triste e deprimente panorama foi alterado pela perseverança de Machado de Castro, hábil artista que podia ser chamado de Canova lusitano[110]. Na descrição do geógrafo e estatista italiano, o jovem Francisco de Assis Rodrigues, aluno de escultura em Lisboa, dava esperanças fundadas de vir a ser um artista distinto, deixando adivinhar, por outro lado, muitos conhecimentos de história das belas-artes[111], o mesmo é dizer, conhecimentos teóricos e históricos sobre as artes plásticas.

---

[108] Para a biografia vd. ANBA – XX-8-9: João António da Silva Campos - **Biographia do conselheiro, e director da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa Francisco d'Assis Rodrigues.** Lisboa, 1889. Este manuscrito, com 179 páginas, foi escrito pelo marido da sobrinha e única herdeira de Assis Rodrigues. O cuidado na redacção e a ausência de rasuras sugerem que o autor ofereceu esta biografia à Academia com o propósito de vir a ser publicada. O texto apresenta igualmente a biografia de Faustino José Rodrigues, vários documentos relativos à carreira de Assis Rodrigues, dois dos seus discursos (o de 1852 e o de 1862) e, mais importante, a transcrição do seu manuscrito *Viagem a Roma em 1867* (fl. 81-167) e *Visita a Évora em 23 de Abril de 1865* (fl. 168-179).
Vd. igualmente os textos de José Fernandes Pereira – *Camões de Assis Rodrigues*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa, 1996, p. 14 ; *Texto de Apresentação*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa, 1996, pp. 5-7; *Francisco de Assis Rodrigues ou o mal estar de um clássico entre românticos*, in **Arte Teoria**, n.º 3, 2002, pp. 80-87; *Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa*, in **Arte Teoria**, n.º 8, 2006, pp. 88-109; Eduardo Duarte – *Francisco Assis Rodrigues*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 515-520

[109] José Fernandes Pereira – *Joaquim Machado de Castro*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, p. 135.

[110] Adrien Balbi – **Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres États de l'Europe**, Tome Seconde, Paris, 1822, p. CXCVIII. Adriano Balbi (1782-1848) foi géografo e estatísta italiano. Fez algumas viagens de investigação em Portugal e França e publicou diversos estudos. Foi sócio da Academia Real de Ciências de Lisboa. Vd. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. 4, pp. 45-46.

[111] Adrien Balbi – op. cit., Tome Seconde, Paris, 1822, p. CXCVIII.

Certamente, a sabedoria e a tendência teórica de Machado de Castro impressionaram bastante Assis Rodrigues, levando-o a escrever sobre arte. Também a estada entre nós de Raczynski, com quem contactou, levaram o escultor e professor da Academia de Belas-Artes de Lisboa a desenvolver a sua teoria e a escrever uma série de textos suportados por uma bibliografia mais recente. Assis Rodrigues foi, e não é supérfluo repetir, praticamente o único artista que escreveu de forma sistemática e consistente sobre teoria da arte. Por ter sido desde a fundação professor proprietário da cadeira de Escultura, foi igualmente o mais importante ideólogo no que dizia respeito à teoria que a academia seguia nas suas variadas aulas, apesar de cada professor ter a possibilidade de alterar algumas práticas do ensino. No essencial a prática pedagógica e os grandes objectivos deste estabelecimento de ensino foram em grande parte por si definidos.

Todo o pensamento estético e a prática artística de Assis Rodrigues mantiveram-se dentro das coordenadas clássicas herdadas de Machado de Castro, tendo sido apenas actualizadas em termos bibliográficos.

Assis sempre foi um homem ligado a Setecentos, a Machado de Castro e a seu pai. Foi além de professor e director da Academia de Lisboa, agraciado com a Ordem de S. Tiago do mérito científico literário e artístico (1865); académico de mérito da Academia Portuense de Belas-Artes (1866); sócio honorário da Associação de Artistas de Coimbra(1867); membro e sócio correspondente em Portugal da Sociedade de Parisiense de Arqueologia e História (1868); conselheiro de Estado (1868); e comendador da Real Ordem de Isabel, a Católica (1871, comenda da qual não fez uso).[112] Exerceu os cargos de ministro da Venerável Ordem da Penitência de S. Francisco da Cidade; juiz da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia com a mesma invocação; e escrivão da Irmandade dos Mártires, o que fez dele, de acordo com o seu biógrafo, um exemplar cristão e "homem de bem."[113]

Assis Rodrigues foi professor de escultura de D. Fernando II e este, quando terminou o curso, perguntou-lhe se desejava alguma coisa que lhe fosse agradável. Respondeu-lhe que se achava assaz recompensado na estima que o rei lhe manifestava. Se não fosse a sua modéstia, teria sido feito titular ou, pelo menos, moço fidalgo da Casa Real[114].

Só tardiamente, em 1867, Assis Rodrigues visitou a Itália. Partiu de Lisboa a 11 de Junho, esteve em Madrid (a 13 de Junho), passou por Saragoça (a 14 de Junho),

[112] ANBA – XX-8-9: João António da Silva Campos - **Biographia do conselheiro, e director da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa**..., fl. 38-39.
[113] Idem, fl. IV-V.
[114] Idem, fl. 40.

Barcelona (a 15 de Junho), Marselha (a 17 de Junho)[115], Roma (em que esteve vinte dias, desde o dia 19) e, finalmente, Florença (em que chegou a 10 de Julho).[116]

O objectivo da visita a Roma era "(...) vêr e estudar os seus / monumentos, observar as suas ruinas, e admirar as obras / immortaes de pintura, e esculptura que se acham deposi-/tadas na cidade eterna (...)"[117]

Acompanharam-no a sua sobrinha, o seu amigo padre Fernando Tomás de Brito, a tia deste e uma série de pessoas, que se dirigiam a Roma, entre os quais se contava o padre Pedro Baeins, reitor do Colégio dos Missionários Ingleses de S. Pedro e S. Paulo[118].

O dia em que esteve na capital espanhola, depois de assistir à missa consagrada à honra de S. Francisco na igreja das franciscanas, na rua de Alcalá, visitou o Palácio Real e a Academia de Belas-Artes de S. Fernando, onde esteve a maior parte do dia[119].

Na única descrição de uma paisagem, Assis Rodrigues admirou-se com "(...) a serra altis-/sima, formada de grupos de pincaros" onde estava o convento de Monserrate, que se assemelhava à serra de Sintra[120]. Em Barcelona visitou a catedral[121], a cidade, com as suas "ruas largas" e "boas casas"[122], mas não pôde ver a Academia de Belas-Artes, por estar encerrada para um acto solene[123].

O roteiro em Roma contemplou os monumentos e as obras mais significativas, mas, infelizmente, o relato de Assis Rodrigues é meramente descritivo, nunca formulando juízos artísticos ou estéticos próprios, limitando-se a adjectivar de forma sistemática, como, por exemplo, "obra estupenda", "maravilhosa", "magnifica" ou "a maior."[124]

O ponto alto da sua visita, em que as emoções "(...) lhe balançaram e dilataram o coração (...)" foi a audiência concedida pelo papa Pio IX, durante quarenta e cinco minutos. O sumo-pontífice fez a Assis Rodrigues diversas perguntas relativamente à religião em Portugal. Depois de uma breve exortação, deu-lhe a sua benção, extensiva à

[115] Idem, fl. 81-82.
[116] Idem, fl. 87 e 142. *A Viagem a Roma em 1867* foi escrita por Assis Rodrigues em 30 de abril de 1868 (fl. 81).
[117] Idem , fl. 81.
[118] Idem, fl. 81-82.
[119] Idem, fl. 83-84. Percorreu o edifício, mas não teve tempo de ver o respectivo museu de pinturas (fl 85).
[120] Idem, fl. 82.
[121] Idem, fl. 82
[122] Idem, fl. 86.
[123] Ibidem.
[124] Em Roma ficou hospedado num domicílio particular perto da Fontana di Trevi e visitou demoradamente S. Pedro (a praça, a basílica, o palácio do Vaticano, a capela Sistina e as stanzas de Rafael) o Panteão, S. Maria del Popolo, S. António dos Portugueses, as escolas de belas-artes da Academia de S. Lucas (no dia 9 de Julho), a Galeria Borghese, entre outras igrejas, ruas e praças.

família, e ofereceu-lhe uma medalha comemorativa. O escultor e professor retirou-se "(...) comovido até ás lágrimas (...)", apertando contra o seu peito a referida medalha[125].

Antes desta visita ao estrangeiro, Assis Rodrigues havia realizado uma outra a Évora, durante os dias 20, 21 e 22 de Abril de 1865, da qual deixou uma interessante descrição[126]. No relato à cidade alentejana, admirou-se com a igreja catedral "(...) mui-/to notavel, tanto pela sua grandeza como pela esco-/lha do desenho, proporções e correcção de linhas, que / formam o complexo desta composição architectonica / no estylo gotico d'aquella epocha."[127]

Também a capela-mor da sé "(...) de estylo romano, revela em si tantas bellezas no desenho, / na diversidade dos marmores, e na sua esmerada / execução que deve ser observada e estudada por todos que / amam e cultivam as bellas artes."[128] O seu autor foi o "insigne" arquitecto de Mafra, João Frederico Ludovice, e o retábulo revelava "merecimento" e a escultura de Cristo, por cima do dossel, era "famosa."[129]

Além da sé, o escultor visitou demoradamente a igreja de S. Francisco, o palácio arquiepiscopal e a biblioteca pública, descrevendo o seu acervo e a colecção de pintura que albergava[130].

Diante do templo romano e observando as paredes de alvenaria que obstruíam as suas colunas, expressa o desejo de conservação desse património, um sentimento comum aos homens cultos do século XIX:

"Não posso deixar de exprimir aqui o desejo que me / acompanha, de que taes monumentos que nos legou / a antiguidade sejam, a exemplo das nações ci-/vilisadas, devidamente reparados e conservados, para o estudo que a historia, a archeologia / e as bellas artes podem e devem tirar de si-/milhantes obras."[131]

Evidentemente, Assis Rodrigues sempre foi um artista e um defensor do classicismo pela educação, muito antes de ter observado Roma e os seus monumentos. Deve ainda

[125] Idem, fl. 41.
[126] O relato da viagem está datado de 23 de Abril de 1865. Assis Rodrigues teve a honra de ter sido recebido pelos viscondes da Esperança, José e Baltasar Cavaleiro Limpo Lobo de Vasconcelos (fl. 168). O escultor muito reconhecidamente agradeceu ainda ao chante e cónego Faria e ao bibliotecário Augusto Filipe Simões , pela boa vontade, interesse e instrução durante a "exercursão artista" (fl. 179).
[127] Idem, fl. 169.
[128] Idem, fl. 169-170.
[129] Idem, fl. 170. Assis Rodrigues descreve ainda várias capelas da sé e um quadro atribuído a Grão Vasco.
[130] Entre os vários quadros e peças que descreve, Assis refere a colecção de desenhos de Vieira Lusitano, entre os quais estava o desenho do tecto da freguesia dos Mártires, antes do terramoto de 1755 (fl. 175). Em Évora visitou igualmente a igreja e o colégio do Espírito Santo e viu, apenas de passagem, a igreja da Graça, a de S. Antão e o largo e chafariz em frente.
[131] Idem, fl. 177.

ser sublinhado que, não sendo propriamente um entusiasta, apreciava o estilo gótico (recorde-se que não aceitava o manuelino como um novo estilo, diferente do gótico [132]) e que era um defensor do património português.

O classicismo e o academismo que Assis sempre professou, serviram na perfeição para a recentemente fundada Academia, a qual preferia começar a trabalhar de forma contínua e normal, avessa a grandes discussões ou a polémicas estéticas, de resto praticamente inexistentes em Portugal e apenas com alguma expressão no campo literário. Como bom clássico, nunca sentiu qualquer tentação pelo romantismo, apesar de algumas leituras, mais precipitadas, terem apontado para esse caminho. A todo este panorama clássico, convirá acrescentar que era, ainda por cima, um escultor, sabendo-se que precisamente o discurso formal da escultura é quase sempre muito persistente, perene e pouco variável, face às restantes expressões plásticas, como é o caso da pintura.

O seu pensamento artístico, como o do seu mentor mental Machado de Castro, é profundamente clássico ou, como se dizia na época, admirador do "antigo". Este conceito histórico e estético revela-se através das poucas pinturas, muitas esculturas e fragmentos de arquitectura dos gregos e romanos. Como escultor que era, Assis Rodrigues valorizou as esculturas do tempo de Péricles, de Alexandre, de Augusto, de Trajano e de Adriano, nas quais se achava unida ao natural uma ideia de beleza que já não existia. A ideia da beleza dos mestres gregos não assentava na beleza individual, mas na escolha das melhores partes, produzindo uma beleza ideal. A harmoniosa reunião das partes e a "maravilhosa execução d'essas estatuas immortaes" serviam como estudo fundamental para os artistas, que se designava de "antigo". Entre esses paradigmas contavam-se o *Laocoonte*, o *Apolo de Belvedere*, a *Vénus de Médicis* e a *Vénus de Milo*, entre outras[133].

Muito logicamente, Assis Rodrigues, defensor de uma estética clássica e purista de raiz grega, nunca foi apologista do "romancismo ou do romantismo."[134] Com toda a certeza,

---

[132] Sobre as suas impressões sobre o estilo gótico, vd. Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura.** Lisboa, 1875, pp. 205-207. Em Portugal refere o convento as sés, o convento do Carmo, a Batalha e os Jerónimos. Considera que esta última obra era semelhante aos outros mosteiros da época, apenas com ornamentos e emblemas do rei fundador, diferenças que não faziam dele um novo estilo (pp. 206-207).

[133] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, pp. 42-43. O autor indica igualmente os mais importantes testemunhos de pintura antiga (existente no palácio de Barberini nas termas de Tito, etc.) e da arquitectura (Panteão, Teatro de Marcelo, Templo de Vesta, etc.)

[134] Sobre o conceito de romantismo, vd. Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, pp. 331-332 e José Fernandes Pereira

nunca entendeu sequer este fenómeno estético a artístico, considerando-o essencialmente um novo género de literatura que seguia as ideias e o gosto da Idade Média, em contraponto aos escritores que seguiam as regras da Antiguidade Clássica. Segundo ele, em belas-artes o gosto e o género românticos correspondiam aos quadros chamados de género, que consistiam na representação das cenas familiares ou de assuntos propriamente românticos, reduzindo-se estes a três classes: cenas cavaleirescas, cenas amorosas e cenas satíricas. No entendimento de Assis, pintores como Santerre, Grimoux e principalmente Watteau, Rembrandt e Salvator Rosa eram artistas românticos, por se afastarem das regras da arte e não seguirem o belo ideal, entregando-se aos seus caprichos e aos seus sentimentos particulares; guiados, enfim, apenas pela natureza[135]. Como se observa, nem sequer cita os nomes dos artistas românticos de primeiro plano. O seu texto sobre o romantismo (incluindo os pintores citados) reproduz fielmente as ideias de Boutard no *Dictionnaire des Arts du Dessin. La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture* (Paris, 1826) sobre o mesmo tema[136]. Recorde-se que esta obra foi uma das consultadas para a realização do seu *Diccionario* como o próprio autor refere[137] e que existia na biblioteca da Academia de Belas-Artes de Lisboa[138]. Por seu lado, Boutard seguiu, no essencial, a entrada sobre o romantismo (romanesque, romantique) da célebre e divulgadíssima *Encyclopédie*[139].

Para o zeloso defensor do classicismo, Assis Rodrigues não deixa de recordar que o romantismo foi declinando desde os princípios do século XIX, exceptuando alguns, e muito pontuais, quadros de género. Na Alemanha e na Itália, emergia o "gosto e o estylo classico severo pelos esforços de varios artistas."[140]

Na sua opinião, observavam-se por esse tempo, nesses dois países, academias opostas ao romantismo. Os três grandes responsáveis por este triunfo do classicismo eram Thorvaldsen, Overbeck e Cornelius. O primeiro, escultor "e grande artista collocado pela fama a par de Canova", exerceu sobre os talentos mais distintos da Itália uma acção

---

Francisco de Assis Rodrigues ou o mal estar de um clássico entre românticos, in **Arte Teoria**, n.º 3, 2002, p. 81.

[135] Idem, p. 331.

[136] M. Boutard – **Dictionnaire des Arts du Dessin. La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture.** Paris, 1826, pp. 589-591. Consideramos este livro uma síntese muito bem feita, exaustiva e clara.

[137] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, p. [5] do Prefácio.

[138] **Catalogo dos Livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa.** Lisboa, 1862, p. 10.

[139] **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts,** tome deuxiène, Paris, 1791, p. 271. O artigo sobre o "romanesque, romantique" é da autoria de Levesque.

[140] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, p. 332.

directa e poderosa[141]. Overbeck, pela graça das suas figuras e profunda sensibilidade que emprestava à pintura, atraiu a atenção dos artistas italianos sobre a antiga pintura do seu país. Também Cornelius, apesar das suas obras serem menos compreendidas, despertou nos artistas o desejo de penetrarem no sentido mais profunda da arte[142].

Como se verifica, Assis Rodrigues não refere nunca qualquer escultura romântica, tendo surgido precisamente um escultor, Thorvaldsen, que repôs a ortodoxia artística. Subentende no seu texto que não julgava possível que a escultura tivesse quaisquer tentações românticas. A escultura limitava-se a ser um paradigma do classicismo e do antigo.

Em relação aos dois pintores do grupo dos *Nazarenos*, Assis valoriza a vertente revivalista da pintura renascentista italiana que estes praticavam, não vendo nessa atitude qualquer gesto romântico.

Ao longo do texto, escreve unicamente que existe pintura romântica, não aludindo nunca ao desenho romântico, o qual, no entanto, somos levados a concluir ser o preparatório para a referida pintura de género.

Para a bibliografia do termo romancismo ou romantismo, limitou-se a indicar a obra de Raczynski, *Arte Moderna da Alemanha*.

Acerca do romantismo, podemos contar uma pequena anedota que se passou com Assis Rodrigues. Sendo já director da Academia e estando doente, recebeu, certo dia em casa, uma carta de péssimo gosto, enviada por um desconhecido (algum aluno despeitado, um candidato preterido num concurso ou um colega sem escrúpulos?), por intermédio dum moço de fretes, que era a participação da sua própria morte, com tarjas pretas e tudo, em Sintra. De acordo com a missiva, o corpo seria levado, no dia seguinte, para o cemitério ocidental de Lisboa pelas 3 horas da tarde![143] Certamente que o escultor, depois deste episódio, deve ter simpatizado muito pouco com Sintra, o lugar romântico por excelência. Mas voltemos a um registo mais sério e já agora menos lúgubre.

A teoria e a prática do desenho perpassam frequentemente todos os escritos de Assis Rodrigues, desde os primeiros aos últimos. Relativamente ao desenho, como nos restantes domínios da teoria artística, o seu pensamento estruturou-se bastante cedo, muito antes de ter ido a Itália. Como artista e teórico zeloso do classicismo, as suas opções estéticas estavam perfeitamente materializadas na *Memoria d'Esculptura*

[141] Ibidem.
[142] Ibidem.
[143] ANBA – XX-8-9: João António da Silva Campos - **Biographia do conselheiro, e director da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa Francisco d'Assis Rodrigues**, fl. 33-34.

(1829). Nesta sua primeira obra impressa, define sucintamente o desenho como uma arte que representa em plano os objectos naturais e artificiais[144]. No seu último livro, o *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura* (1875), elabora uma exaustiva entrada sobre o desenho, como competia num dicionário artístico, aliás o primeiro a ser impresso no nosso país (livro muito importante no nosso pobre programa editorial, apesar das críticas exageradas e muito injustas de Joaquim de Vasconcelos[145]), hoje muito procurado por ser uma obra relativamente rara nos alfarrabistas:

" (...) arte de representar por meio do lapis, da penna ou do pincel, sem côres, todos os objectos naturaes ou artificiaes que se nos offerecem á vista ou á phantasia: arte primitiva, que precedeu á pintura, á esculptura, á architectura e á gravura, que é o fundamento e a base d'ellas, e que por isso se denominam *Artes do desenho*. Sendo pois o *desenho* a base e fundamento das bellas artes, o seu estudo é essencialmente necessario ao pintor, ao esculptor, ao architecto e ao gravador, e deve preceder a todos os outros estudos especiaes dos differentes ramos da arte.
Na idéa de *desenho* deve entrar não sómente a parte material, que consiste na justeza das medidas e regularidade das fórmas, mas tambem tudo o que tem relação com a attitude, o movimento, a expressão, o equilibrio e ponderação dos corpos, a proporção e a anatomia dos membros."[146]

O desenho contempla dois domínios: como base e estudo de todas as artes e o seu papel fundamental na definição do equilíbrio da composição, da expressão, nas medidas, nas proporções e na anatomia dos corpos.

A *Memoria d'Esculptura* foi escrita como uma prova académica para o provimento do lugar de professor substituto da Aula de Laboratório de Escultura. Nesse pequeno livro, o autor começa por revelar a sua filiação artística e teórica, apresentando a genealogia da escultura que se confundia com a sua própria ascendência. Assis Rodrigues escreve que foram os gregos os primeiros a esculpir - omitindo por completo os romanos e os escultores medievais -, defendendo que a escultura e as demais Belas-Artes, filhas do

[144] Francisco de Assis Rodrigues – **Memoria d'Esculptura.** Lisboa, 1829, p. 14.
[145] Joaquim de Vasconcelos – A Reforma do Ensino de Bellas-Artes II (Analyse da Segunda Parte do Realtorio Official). Porto, 1878, p. 18 e a nota 1 na mesma página. Vasconcelos escreve que "(...) a ultima obra profissional [de Assis Rodrigues] revela miserias incriveis, um sudario; e pensar a gente que governo portuguez subsidiou semelhante obra!!" A crítica é severa e injusta para uma obra que por muitos defeitos que possa ter é a única que foi feita no século XIX. Lamentamos que Vasconcelos não tenha organizado qualquer dicionário artístico, mas apenas uma interessante lista de nomes e de imagens sobre arquitectura românica em Portugal, com os respectivos motivos decorativos. Vd. **Arte Românica em Portugal.** Porto, 1918 e Lisboa, 1992.
[146] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, pp. 138-139.

desenho, foram restauradas por Miguel Ângelo e Leon Battista Alberti. Ao primeiro deve-se a prática da escultura e ao segundo um tratado sobre a teoria. A prática e a teoria da escultura passaram depois para Algardi, Bernini, Maini, Giusti, Machado de Castro, Faustino José Rodrigues até chegar a si próprio[147].

Na tradição clássica enunciada por Machado de Castro, Assis Rodrigues considerava que o escultor precisava de génio natural e de muitos estudos teóricos e práticos. A prática artística pressupunha teoria, pois se assim não fosse, o canteiro seria estatuário ou escultor e a arquitectura confundir-se-ia com a edificação. Estas distinções, bem elaboradas e explicadas, ainda hoje são motivo de confusão por parte de certa historiografia da arte.

O desenho ocupava um papel central e fundador no contexto das artes:

"O Desenho pois he a base, e o fundamento da Esculptura, e por isso o primeiro conhecimento, que deve possuir aquelle, que se dedica a esta nobre profissão; porque Escultor sem Desenho he o mesmo que Grammatico sem letras, ou Philosopho sem Logica. Como poderá o Esculptor trabalhar com methodo, e prosseguir com perfeição as suas obras em pedra, que he o fim dos seus estudos, se elle ignorar o Desenho, que he, como se disse, o principio, e o fundamento da Esculptura?"[148]

O desenho era uma "arte primitiva", que precedeu a pintura, a escultura, a arquitectura e a gravura, sendo o seu fundamento e base, razão pela qual estas artes se denominavam artes do desenho. Evidentemente, o seu estudo era necessário ao pintor, ao escultor, ao arquitecto e ao gravador[149].

Assis Rodrigues, como Machado de Castro, que era possuidor de razoáveis recursos literários, resume em termos bastante poéticos a função do desenho:

"Em fim, da arte do Desenho devem correr, como de huma fonte, aguas puras, e salutiferas, que fertilizem o campo das bellas Artes; pois de todos he sabido que o Pintor desenha com o pincel, o Esculptor com o escopro, e o Gravador com o boril."[150]

[147] Francisco de Assis Rodrigues - **Memoria d'Esculptura**, pp. 5-6. Maini foi mestre de Giusti; este, professor de Machado de Castro, que depois ensinou Faustino José Rodrigues, pai e mestre de Assis Rodrigues.
[148] Idem, p. 7.
[149] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, p. 138.
[150] Francisco de Assis Rodrigues – **Memoria d'Esculptura**, p. 9.

O desenho devia ser obrigatoriamente estudado por todos os discípulos de escultura e de todas as outras artes. O ensino, como sempre, deveria começar pela cópia de estampas, como, por exemplo, as colecções de Rafael, Caracci e Piazzetta, através das quais os discípulos aprendiam os primeiros elementos de desenho. Como já havia defendido Machado de Castro, os alunos não deveriam caminhar às cegas, mas saberem distinguir nas estampas o que nelas havia de mais belo, medíocre e inferior. Neste exercício, o professor tinha um papel fundamental, quando corrigia as cópias dos alunos deveria indicar aquilo que carecia de maior correcção e elegância, desenhando à vista dos discípulos os objectos ou as partes mais elegantes, correctas e naturais.

O mestre deveria ainda transmitir aos alunos as diferentes proporções humanas, de acordo com o sexo e a idade. Um ensaio de anatomia seria, nesta fase, de grande utilidade, através do qual os discípulos aprenderiam a osteologia e a miologia, fundamentais para que pudessem "ir formando idéas da belleza dos corpos nús" que observavam nas estampas[151]. O professor deveria ainda introduzir explicações sobre os escorços (pelo que seria necessário transmitir algumas noções de geometria e perspectiva), a ligação dos grupos, as regras de composição, as massas, a luz e a sombra, etc. Assis Rodrigues reforça a ideia de que ao longo de todas estas, mesmo que breves, explicações, o professor deveria estar munido de um lápis e, desta maneira, exemplificar através dos seus desenhos os ensinamentos. Tudo se baseava, diríamos hoje numa pura questão didáctica: "(...) porque ordinariamente regras esquecem quando faltão exemplos (...) porque estas Artes requerem mais prática, do que theoria."[152]

A vantagem dos estudos, explicações e análise sobre estampas, quadros e modelos não tinha apenas justificação por questões pedagógicas. Assis Rodrigues não resiste a explicar que a validade deste método de ensino havia tido a sua demonstração mais eloquente no tempo de Luís XIV, quando a Academia Francesa rivalizou com as mais célebres escolas de Itália[153].

Depois do estudo do desenho de estampas, os alunos passariam ao estudo dos gessos e depois ao estudo do natural[154]. A três etapas são as mesmas já definidas por Machado de Castro e as praticadas na Academia de Belas-Artes de Lisboa.

O estudo dos gessos situava-se entre o desenho e a obra final, sendo essencialmente um momento de pesquisa de desenvolvimento da ideia da escultura, um teste e controle das

[151] Idem, p. 8.
[152] Idem, pp. 8-9.
[153] Idem, p. 9.
[154] Ibidem.

possibilidades estéticas da obra, servindo ainda para dar ao cliente uma antevisão da sua encomenda[155].

Citando Du Fresnoy, relembra a importância da natureza para toda a Arte: a "Natureza he a nossa mestra."[156] Neste caso concreto, a natureza confunde-se com o natural, se quisermos, primordialmente, com o corpo humano. Deste modo, estamos perante uma das fórmulas do classicismo: o antigo e a sua imagem do corpo humano.

A natureza de Assis Rodrigues é naturalmente a natureza clássica. A natureza, em sentido lato, é o conjunto de todos os seres que constituem o universo, o complexo das suas propriedades e das suas forças. Muito importante na natureza são os animais e as plantas. Mas a natureza para as artes plásticas deve ser cuidadosamente escolhida, preferindo o que nela há de mais belo, "seguindo o exemplo dos antigos, porque a arte não é uma simples imitação da natureza."[157] Enfim, a natureza deveria ser tomada pelo artista como guia nas formas, proporções, expressão e colorido; escolhendo e combinando as belezas que se acham dispersas por diferentes modelos e diferentes partes que a constituem[158].

O artista nunca deve perder de vista a natureza, porquanto se a despreza, resultarão imensas desordens e erros. Por breves momentos, poderíamos julgar que estamos num registo romântico, mas não... A Natureza deve estar de mãos dadas com a Arte, como esteve na Grécia e em Roma, levando a escultura e as outras artes à perfeição suprema. Assis Rodrigues lamenta que em Portugal se considere que os artistas pudessem ser perfeitos sem o estudo da natureza, ao invés do que acontecia em França, Espanha e nos países do norte da Europa[159]. Desta maneira:

"A Arte entregue a si mesma pouco vale (...) até deixa de o ser, quando apparece só sem a Natureza, que he sua amiga, e companheira inseparavel."[160]

A crítica parece ser dirigida ao estudo pouco cuidado que se fazia no nosso país do corpo humano, do natural e, portanto, da natureza.

---

[155] José Fernandes Pereira – *Texto de Apresentação*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa, 1996, p. 5.
[156] Francisco de Assis Rodrigues – **Memoria d'Esculptura**, p. 9.
[157] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, p. 267.
[158] Ibidem.
[159] Francisco de Assis Rodrigues – **Memoria d'Esculptura**, p. 9.
[160] Idem, pp. 9-10.

Após o estudo das estampas, dos gessos e do natural, o discípulo de escultura deveria iniciar-se na modelação do barro, copiando os modelos dos autores mais importantes e, assim, progredir até começar com o trabalho em pedra[161]. Professor e pedagogo sempre atento, Assis Rodrigues elenca igualmente as características que o discípulo deveria revelar para poder inventar: juízo sólido, espírito cultivado, imaginação viva, coração dócil e sensível. O texto é interessante do ponto de vista didáctico e da psicologia do aluno, mostrando as habituais exigências culturais de História, Poesia, Iconografia, Arquitectura e outras Artes e Ciências, de tradição vitruviana[162].

O desenho era pois a base e o fundamento da escultura e das restantes expressões artísticas, não podendo o artista imaginar ou fazer o que quer que fosse sem o seu conhecimento. Deste modo, o desenho era o único caminho que o discípulo de escultura podia percorrer para atingir o objectivo último:

"O estudo do Desenho pela Estampas, pelos modélos de gesso, e pela Natureza, são os meios de chegar á Esculptura, porem não são o seu fim; e por isso he necessario que o Discipulo se dê ao estudo de modelar em barro até que chegue a copiar com perfeição; e d'aqui passe ao trabalho, e exercicios da pedra; applicação esta, que demanda huma longa prática, porque os trabalhos em pedra são naturalmente difficeis, laboriosos e demorados."[163]

No final da *Memoria d'Esculptura*, o autor expõe algumas conclusões interessantes em relação à importância do estudo do desenho na formação do escultor. Assim, o discípulo nunca podia ser um escultor se não tivesse talento artístico e conhecimentos da arte de escultura. Mas podia também não saber desenhar bem, por lhe faltar génio, por ter tido pouco tempo para desenhar ou por causa de um mestre de desenho pouco capaz. Sem conhecimentos e prática do desenho, o aluno jamais conseguiria modelar bem e ainda menos esculpir ou trabalhar a pedra com perfeição. Por conseguinte, era imperativo, para um futuro escultor, saber desenhar bem, pois se não o fizesse nunca seria capaz de esculpir, por uma razão fundamental: o desenho era a essência da escultura. De facto, se o desenho é a arte de representar em plano objectos naturais e artificiais por meio de linhas, como poderia o escultor representar em vulto esses objectos, se ignorasse as proporções e a beleza dos contornos, com as quais se formam as linhas?[164] Ora, as

[161] Idem, p. 10.
[162] Ibidem.
[163] Idem, p. 11.
[164] Idem, p. 14.

proporções e a beleza dos contornos só podiam ser conhecidas e praticadas pelo desenho.

O final da *Memoria* termina como começou, pelo elogio do desenho e a demonstração de que era falsa a ideia de que se podia ser escultor sem ser desenhador. Mestres como Rafael, Dominiquino, Poussin e os melhores pintores modernos estudaram profundamente as estátuas antigas, para adquirirem um estilo de desenho correcto e elegante. Assis Rodrigues apresenta um derradeiro e poderosíssimo argumento de escultor: o "grande esculptor" Miguel Ângelo foi reputadamente o melhor desenhador de todos os artistas modernos porque estudou o antigo e meditou muito sobre os corpos nus, que eram "huma Escultura viva." Além do mais, um desenho ou uma pintura para serem boas deveriam parecer-se com uma escultura[165]. Regressando a Miguel Ângelo, que estudou anatomia pelo espaço de doze anos, considerava-o o "mais forte desenhador moderno" que se conhecia e possuidor de uma ciência que se podia comparar com a dos antigos estatuários[166].

A importância do desenho é uma vez mais sublinhada por Assis quando resume, por uma última vez, que os discípulos de escultura deveriam estudar o desenho, mais precisamente as proporções, a anatomia, os escorços, o claro-escuro e a composição, seguindo-se o estudo dos modelos em gesso e a modelação. As últimas ideias da *Memoria d'Esculptura* revestem-se de contornos religiosos e clássicos: todos os estudos teóricos e práticos seriam inúteis se o artista não tivesse o dote natural que o Céu concebe a muito poucos, sem nunca perder de vista a Natureza[167].

A importância do corpo humano no sistema clássico e no pensamento de Assis Rodrigues, advinha do facto de ser, em todos os tempos, a regra da verdadeira beleza e a fonte das boas proporções. Uma outra razão poderosa era a de o corpo humano ser "a obra mais perfeita e complexa que saíu das mãos de Deus."[168] Desenhava-se a figura humana porque ela parecia ser era o melhor caminho para chegar a Deus[169].

Desta maneira, não é certamente por acaso que um dos textos mais significativos de Assis Rodrigues acerca da escultura seja o *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano* datado de 1836, ano da fundação da Academia de Belas-Artes de

[165] Ibidem.
[166] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, p. 38. Entrada do termo: "Anatomia."
[167] Francisco de Assis Rodrigues – **Memoria d'Esculptura**, p. 15.
[168] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, p. 311. Entrada do termo: "Proporção."

Lisboa, livro que, com toda a certeza, serviu como uma espécie de sebenta obrigatória para os alunos de escultura e não só[170]. O trabalho, segundo nos informa, é uma ampliação, com anatomia do corpo humano, de um pequeno método de proporções que havia realizado anteriormente. Não sendo um tratado amplo e completo é, todavia, um resumo das medidas mais gerais do corpo humano, acompanhado por algumas instruções de osteologia e miologia, destinado às pessoas dos dois sexos que se aplicassem nas artes do desenho[171].

O autor lamenta, por questões económicas, não ter tido possibilidades de fazer litografar pelo menos 16 estampas, que seria o mínimo indicado para um maior e mais completo tratado de proporções. Deste modo, apresenta somente 12 litografias[172]. Contudo, o autor prometia que, se o presente trabalho tivesse sucesso, poderia acrescentar mais gravuras.

Numa das suas advertências, avisa a mocidade de que é inútil a ciência dos nomes dos ossos, músculos e veias e a memorização das medidas e das proporções do corpo humano, se não forem acompanhadas do estudo dos originais de autores clássicos e da aplicação desse conhecimento principalmente ao modelo natural[173].

O objectivo do livro é fornecer aos desenhadores os conhecimentos correctos das proporções, sob pena de fazerem "figuras estropeadas e monstruosas."[174] Estas noções eram fundamentais, pois mesmo que se imitasse na perfeição a natureza e os modelos vivos, chegar-se-ia à conclusão que poucos ou nenhuns homens possuíam a justa perfeição sem qualquer defeito. Com essa dificuldade, restava ao artista socorrer-se da Antiguidade, que ele podia consultar com confiança, mas, mesmo assim, convinha agir com precaução:

"Com tudo a alta estima, que devemos aos Antigos, posto que bem fundada, não nos deve fazer copiar cegamente todas as Estatuas Antigas; assim como havião Mestres, tambem havião discipulos, cujas obras nos forão conservadas sem o merecerem. Por isso se devem escolher no grande numero, que existe, aquellas, que tem a approvação universal, e que os mais famosos Desenhadores olhão com admiração, e apresentão como os modélos mais seguros."[175]

---

[169] Joaquim Vieira – *Uma Viagem aos desenhos das Colecções Europeias*, in **O Desenho e o Projecto São o Mesmo?** Porto, 1995, p. 144.

[170] O título completo é Francisco de Assis Rodrigues - **Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano, dedicado á mocidade estudiosa, que se applica ás Artes do Dezenho.** Lisboa, 1836.

[171] Idem, p. 3.

[172] Ibidem. Segundo Assis Rodrigues, as estampas deveriam contemplar as figuras vistas de frente, de costas e de lado, com a indicação das diferenças relativas ao sexo, à idade e às características das pessoas.

[173] Idem, p. 18.

[174] Idem, p. [19].

[175] Ibidem.

Relativamente às estátuas que pertenciam a essa categoria, Assis Rodrigues apresenta, para cada uma delas, pequenos textos introdutórios e litografias de frente, costas, de lado, com pormenores e sempre com as respectivas medidas. As escultura apresentadas são: o *Hércules Farnese*, a *Vénus de Médicis*, o *Apolo do Vaticano*, o *Antinoo* e o *Egípcio do Capitólio*. Além destas, outras foram igualmente contempladas com pequenos textos, sem imagens: o *Laocoonte*, o *Gladiador*, o *Fauno*, o *Pequeno Fauno tocando Flauta*, o *Mirmilo ou o Gladiador Morrendo* e a *Hermafrodita*[176].

As imagens do livro de Assis Rodrigues foram copiadas no essencial da famosa *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, no capítulo dedicado à pintura e ao desenho[177]**(Fig. 9-17)**.

Recorde-se que o próprio Diderot aconselhava os interessados na arte que deveriam substituir as *Virgens* de Rafael e de Guido Reni pelas esculturas como o *Hércules*, *Vénus*, *Apolo*, *Antinoo*, *Laocoonte*, entre outros. Todas essas estátuas, na sua opinião, eram "apôtres du bom goût chez toutes les nations."[178]

A primeira das imagens do *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano*, que não é nenhuma estátua famosa da Antiguidade, mas um modelo de homem com a respectiva indicação das medidas e proporções, é praticamente igual à da obra francesa com pequenas alterações: a gravura de Assis (desenhada por ele próprio; litografada por [Joaquim Pedro] Aragão e feita em Lisboa na oficina de Santos; (de João José dos Santos?) tem, em relação à francesa, o braço esquerdo perfeitamente perpendicular ao corpo (talvez para uma melhor pedagogia). O modelo da *Encyclopédie* está assente sobre o chão, enquanto o português está, como uma estátua, sobre um pedestal muito simplificado. Por fim, enquanto o modelo francês surge totalmente despido, o português está coberto por um pequeno panejamento, que é uma característica pudica bastante nacional. A semelhança entre os dois desenhos revela-se também na fisionomia dos rostos, que são em tudo idênticos[179] **(Fig. 18 e 19)**.

---

[176] Idem, pp. [20]-[22].

[177] Diderot e D'Alembert - **L'Encyclopédie. Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Méchaniques, avec leur Explication. Dessin et Peinture.** Paris, 2001 [edição fac-similada]. As mesmas gravuras, apenas com pequenas modificações, encontram-se igualmente na bastante divulgada **Encyclopédie Méthodique: Recueil de Planches du Dictionnarire des Beaux-Arts, faisant partie de l'Encyclopédie Méthodique par ordre de matières.** Paris, an. 13 – 1805.

[178] Francis Haskell e Nicholas Penny – **Pour l'Amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900.** Paris, 1999, p. 113.

[179] A primeira litografia do *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano* tem a seguinte legenda: "F. d'Assis des. Aragão Lithg. no anno de 1836 Lisboa Off. Lithg. de Santos." A gravura francesa é a (planche) pl. XIV.

Das 38 gravuras da *Encyclopédie* referentes ao desenho[180], Assis Rodrigues, como dissemos, reproduz as referentes às estátuas clássicas, o *Hércules Farnese*, a *Vénus de Médicis*, o *Apolo do Vaticano* e o *Antinoo* e o *Egípcio do Capitólio*, deixando outras, que existem na obra francesa, de fora. A única imagem que Assis reproduz na sua obra e que não se encontra no original francês é o *Egípcio do Capitólio*.

A ligação de Assis Rodrigues à *Encyclopédie* já vinha da *Memoria d'Esculptura*, na qual é feita, em nota, uma referência à famosa obra francesa[181], que conheceu enorme difusão por toda a Europa culta e à qual o nosso escultor, professor de escultura, teórico e director da Academia de Belas-Artes de Lisboa, não foi indiferente.

Nas suas funções de director, pronunciou três discursos, nos quais surgem várias alusões ao desenho. O primeiro, pronunciado, em 30 de Dezembro de 1852, diante dos reis de Portugal e dos seus filhos, D. Pedro e D. Luís[182], é o mais interessante e denso de todos, gravitando, em larga medida, em torno do desenho e da sua teoria. Este facto explica-se por ser a sua primeira comunicação na qual teoriza sobre o fundamento das belas-artes, o mesmo é dizer sobre o desenho.

Logo no início do discurso, Assis explica que as "Artes do Desenho" começavam a ser chamadas artes plásticas, sendo, muito provavelmente, o nosso primeiro teórico a utilizar este termo moderno, e já não a tradicional designação vasariana[183].

Fazendo uma longa viagem ao passado, o autor refere que, entre os egípcios e gregos, pintar e escrever eram vocábulos sinónimos, com vantagem dos símbolos e hieróglifos pintados sobre as palavras escritas, por poderem traduzir figuras, cores e infinitas ideias que de outro modo não podiam ser expressas. Deste modo, as artes do desenho ou as artes plásticas são uma linguagem universal, na qual os seus autores explicam e comunicam como historiadores, poetas ou moralistas[184].

---

[180] Na *Encyclopédie* estão representadas gravuras referentes a uma aula de modelo vivo; instrumentos de desenho, pantógrafo, modelos de câmaras-escuras, manequim, ovais para o rosto, desenhos de olhos, narizes, bocas, orelhas, cabeças, mãos, pernas e pés, figuras académicas, figuras em grupo, crianças, cabeças de várias idades e de expressão de paixões, desenhos de panejamentos, *croquis*, estudos de figura humana, estudo de paisagem e desenhos das estátuas, de frente, costas, lado e pormenores, com todas as medidas, do *Hércules Farnese*, *Antinoo*, *Apolo*, *Laocoonte*, *Gladiador*, *Vénus de Milo* e, por fim, desenhos explicativos de perspectiva.

[181] Francisco de Assis Rodrigues – **Memoria d'Esculptura**, p. 11, nota 1. Nesta nota é referido o artigo de Mr. de Jaucourt sobre Sculpteurs ancienes, na *Encyclopedia*, tomo 14.

[182] Francisco de Assis Rodrigues - **Discurso Pronunciado em 30 de Dezembro de 1852, na Sessão Publica Triennal, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas e Altezas.** Lisboa, 1852.

[183] Idem, p. 5.

[184] Idem, pp. 5-6.

Pela conversação e leitura, os homens apreendem e adquirem saberes, mas, se auxiliados pelo estudo das artes do desenho, podem ampliar a esfera dos conhecimentos e formar juízos mais claros e seguros do que aqueles revelados pela oralidade e pela escrita. Assim, obras religiosas de escultura e de pinturas, de Miguel Ângelo ou de Rafael tinham a capacidade de ilustrar as Sagradas Escrituras e de permitir que o observador pudesse conhecer e entender a palavra sagrada[185].

As artes plásticas tinham ainda a possibilidade de ilustrar episódios históricos, além da espantosa capacidade de poder retratar. Podiam ser retratos dos pais, esposas, familiares e amigos que certamente aprofundavam os laços familiares e as amizades; podiam ainda retratar os homens célebres, fazendo nascer nas almas bem formadas o desejo de imitar as suas qualidades e de merecer "essa especie de culto e de veneração", que se tributavam às suas virtudes[186]. Curiosamente, nesta última possibilidade, Assis Rodrigues revela preocupações românticas quando pretendeu ilustrar a iconografia e os exemplos dos antigos heróis. Recordemos que este tipo de programa foi realizado em escultura, pela primeira vez, por Machado de Castro, nos bustos dos épicos Homero, Virgílio, Camões e Tasso, no jardim do palácio do conde de Oeiras[187].

Com as artes dos desenho conhecia-se a religião, os costumes, os usos, a arquitectura civil e militar dos diferentes povos e nações; distinguiam-se os animais, as plantas, os minerais; aprendia-se a Geografia, a Botânica e as outros ramos das ciências naturais e filosóficas. O elenco é em tudo semelhante ao de Machado de Castro, com a particularidade interessante de a arquitectura civil e militar afastar-se da visão estritamente eurocêntrica, que era habitual.

Pelo desenho conhecia-se tudo quanto os olhos e a imaginação podiam ver e conceber e a mão e o pensamento podiam e sabiam representar[188]. Em suma:

"(...) as Artes plasticas são um bello e excelente dialecto, uma linguagem universal, pela qual o ente racional aperfeiçoa e acaba a arte maravilhosa de comunicar seus pensamentos, uma das qualidades que constituem a nobreza e dignidade do homem: por ellas corrigimos os erros, emendamos os costumes, praticamos a virtude e até adoramos a Divindade."[189]

[185] Idem, p. 6.
[186] Idem, pp. 7-8.
[187] Francisco de Assis Rodrigues – *Commemorações. Joaquim Machado de Castro*, in **Revista Universal Lisbonense**, n.º 7, 1842-1843, n.º do artigo 1029, p. 101.
[188] Francisco de Assis Rodrigues - **Discurso Pronunciado em 30 de Dezembro de 1852**..., p. 9.
[189] Ibidem.

Como Machado de Castro, Assis Rodrigues explicita a importância e a utilidade das artes plásticas nas artes mecânicas ou nos ofícios fabris. Esta temática ocupa uma parte significativa do discurso e sendo utilizados para a sua apresentação e defesa argumentos poderosos. Esta estratégia era inteligente por parte do director de uma Academia de Belas-Artes, que possuía aulas nocturnas para operários, e que assim pretendia melhorar e desenvolver os ofícios e a elegância dos artefactos, como indicavam os estatutos, numa época em que a Europa vivia em plena Revolução Industrial e um ano depois da célebre Exposição Universal de Londres de 1851.

O discurso adquire assim laivos de alguma teatralidade, suportada pela técnica da retórica, sempre inevitável como forma de enfatizar a mensagem:

"Não é o estudo das Artes do Desenho tambem muito util ás artes mecanicas, ou officios fabrís? Ah! que vasto campo se abre agora a meus olhos, quando considero nas utilidades que as Artes fabrís e industriaes colhem das luzes das Artes plasticas! Ellas não só concorrem para a educação das pessoas civilizadas, que devem aprender o Desenho, como Platão diz que aprendera, junto com as mais sublimes sciencias, a fim de se habilitar a bem julgar do bello, mas tambem devem fazer parte da instrucção dos povos. Sim, é pelas regras de Geometria pratica, do Desenho linear, e d'outros ramos das Artes plasticas, que os artifices podem conhecer e avaliar a medida, as proporções, e a elegancia de seus artefactos: é este um dos grandes meios de se melhorarem e aperfeiçoarem os moveis, os utensilios, os trajos, os enfeites, e as mais pequenas cousas do nosso uso domestico e civil. Ás felices applicações destes estudos devem, em grande parte, a Alemanha, a França, a Belgica, a Inglaterra, a Hespanha, e mesmo o nosso Portugal, o aperfeiçoamento de suas manufacturas, o credito e consumo dos seus productos, o augmento e riqueza de seu commercio."[190]

O trecho contém, sem dúvida, a mais antiga referência ao design dentro da Academia de Belas-Artes de Lisboa. O director surpreende ainda quando escreve sobre a importância dos aspectos formais e estéticos nos objectos, principalmente dos de uso quotidiano:

"São os nossos olhos, e o nosso coração, naturalmente attrahidos pela boa configuração, ou pela elegancia das fórmas dos objectos que se lhes presentam; e quando nelles reluzem tão excellentes qualidades, somos docemente chamados, e convidados á sua compra e adquisição. E se isto acontece nos objectos de mero luxo, quanto maior apreço e consumo não devem ter aquelles, que verdadeiramente são considerados de primeira e reconhecida utilidade, para com elles se satisfazerem as mais indispensaveis precisões e commodidades da vida social e civil?"[191]

[190] Idem, pp. 9-10.
[191] Idem, pp. 10-11.

A defesa dos aspectos formais dos objectos, se quisermos do design, e do desenvolvimento industrial em geral, fundava-se num dos objectivos da Academia de Belas-Artes de Lisboa, escritos nos próprios estatutos:

"(...) os dois fins da sua instituição, isto é, criar artistas doutos, e diffundir as regras do Desenho pelas classes fabrís e secundarias."[192]

Seguidamente, o discurso enaltece o facto de muitos dos antigos discípulos da academia lisboeta ocuparem lugares em cadeiras públicas, como na Escola Politécnica, Colégio Militar, Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra e até da Academia de Belas-Artes de Lisboa, tais eram os casos de João Pedro Monteiro, António Tomás da Fonseca, Vítor Bastos, Tomás da Anunciação e Joaquim Pedro de Sousa[193]. Mas a acção das Belas-Artes de Lisboa não se restringia apenas a esses nomes importantes da docência e das artes; também inúmeros lavrantes, entalhadores, canteiros, carpinteiros, pedreiros, ourives, marceneiros, serralheiros etc., saídos da Academia, trabalhavam nas oficinas e lojas particulares de Lisboa, no Arsenal do Exército e da Marinha, na repartição das Obras Públicas e em várias outras[194].

Como quase sempre acontecia, o director defendeu a Academia dos ataques de "individuos apaixoanados, ou escriptores pouco sizudos." Para esses detractores e críticos, lança um fulminante contra-ataque, com um "fallam do que não entedem", depositando toda a confiança no mérito e na capacidade dos professores e artistas da Academia[195].

Este estabelecimento de ensino artístico tinha como objectivo formar artistas, para que não se confundissem arquitectos com mestres de obras, estatuários com canteiros ou pintores com brochantes; em resumo, arquitectos, escultores e pintores legítimos, cultos, que recebiam habilitação específica e não quaisquer pseudo-artistas[196].

No fim do seu primeiro discurso, Assis Rodrigues fez um rasgado elogio à rainha D. Maria II e a D. Fernando, ambos conhecedores e cultores das artes plásticas e responsáveis pela esmerada educação, também artística, dos seus filhos, particularmente, em relação ao príncipe real, D. Pedro, que estava presente e que, pelo

[192] Idem, p. 11.
[193] Ibidem.
[194] Idem, p. 12.
[195] Idem, p. 13.
[196] Idem, pp. 14 e 17

que dele conhecemos, deveria ter estado algo entediado, mas com uma postura irrepreensível.

O segundo discurso do professor proprietário da aula de Escultura e director da Academia de Belas-Artes de Lisboa foi pronunciado em 25 de Outubro de 1856, precisamente vinte anos depois da fundação deste estabelecimento de ensino[197]. Este discurso, bastante mais curto que o primeiro, centra-se sobretudo nas questões ligadas à criação artística, existindo ainda referências aos conhecimentos que o artista deveria possuir, alguns deles em estreita ligação com o desenho.

O artista teria de ter o talento e o génio, que eram emanações sublimes e divinas provenientes do "Eterno Dispensador."[198] Como já escrevemos, Assis Rodrigues parece, numa rápida e precipitada leitura, o romântico que nunca foi:

"(...) o genio não póde por si só formar artistas, nem esses grandes homens o seriam jámais, se elles não fossem guiados pela arte, cujos preceitos são deduzidos do seio da natureza. A natureza é a fonte da verdade, e como tal, é, e deve ser o objecto de nossas estudiosas indagações -; porém a arte não é a simples imitação da natureza, porque devendo a arte produzir sempre o bello, ella o não póde conseguir imitando simplesmente a natureza, que não é sempre bella. Não pertendo inculcar o ideal como unico meio de chegar á perfeição, não: eu só quero indicar o meio termo, o justo e prudente equilibrio entre os dois extremos do *idealismo*, e da *realidade*; porque os considero perigosos a quem os seguir sem a divina reflexão, e apurada crítica.
(...) O homem de genio quando estuda a natureza sempre a modifica segundo as suas idéas"[199]

O artista plástico, seguindo o classicismo, deveria escolher e imitar na natureza o que ela tem de mais belo. Para saber ver a natureza era necessário estudá-la e para a entender era fundamental ter aprendido o alfabeto do antigo e todos os meios que a Antiguidade dispunha[200]. O estudo primeiro era o do próprio homem, criação divina por excelência. Subentende-se que esse estudo deveria ser feito através do desenho, que exploraria as formas, proporções, temperamento, ossos, músculos, etc.

---

[197] Francisco de Assis Rodrigues - **Na Sessão Publica Triennal, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas, e Altezas, em 25 de Outubro de 1856, Discurso Pronunciado**... Lisboa, 1856.

[198] Idem, p. 4.

[199] Idem, pp. 4-5 Margarida Calado – *O Ensino do Desenho, 1836-1987*, in **"...o risco inadiável". O Caderno do Desenho. Lagoa Henriques.** Lisboa, 1988, p. 84, escreve que neste discurso de Assis Rodrigues o "Génio Criador é um conceito novo, tipicamente romântico." Tal afirmação não corresponde totalmente à verdade, porquanto Assis logo de seguida refere a importância da imitação da natureza, tendo sempre presente o exemplo do Antigo.

[200] Idem, pp. 6-7.

Fundamental para o artista era o conhecimento, na tradição vitruviana, da História, Geografia, Cronologia, Arqueologia, Numismática e Iconologia[201].

O final deste discurso, à semelhança do primeiro, elogia e agradece a presença na sessão pública trienal de D. Pedro V, que havia ascendido ao trono um ano antes. O rei, como seu pai, conhecia e cultivava as ciências e as artes. Infelizmente, o monarca na ocasião não fez nenhum discurso, julgamos que apenas proferiu breves palavras circunstanciais, de que não ficaram registos.

O terceiro discurso, datado de 1862, e igualmente breve[202], contempla essencialmente a arte grega, o paradigma que Assis Rodrigues, como Machado de Castro, sempre buscou, não se encontrando quaisquer alusões directas ao desenho. Interessantes são as referências às belas-artes como uma linguagem viva e universal[203], que já haviam sido sistematizadas no início do primeiro discurso. O director, após as vicissitudes e as dificuldades do costume, orgulhava-se de existirem na Academia uma bela colecção de modelos das estátuas da antiga Grécia, das quais se destacavam o *Apolo Pífio* e o grupo do *Laocconte*, e uma colecção de quadros, de pintores estrangeiros e portugueses: Júlio Romano, Vernet, Trevisani, Grão Vasco, Vieira Lusitano e Sequeira[204]. A sessão pública trienal de 1862 foi presidida por D. Luís, a quem, como habitualmente, o director se dirigiu de maneira encomiástica.

Retomando em larga medida os textos iniciais, é no *Diccionario Technico e Historico* (1875) que Assis aborda de forma exaustiva a teoria e a prática do desenho[205]. Uma vez mais, segue o texto de Boutard[206], mas desenvolve a síntese do tratadista francês sobre o desenho.

Depois de apresentar o seu conceito, a que já aludimos, sistematiza os seus aspectos práticos. Os diversos modos ou processos do desenho eram três: desenho a lápis, a esfuminho e à pena. O desenho a lápis utilizava pedras brandas naturais ou artificiais. As primeiras podiam ser o lápis preto de Espanha ou de Itália, o plumbino (mina de chumbo), muito usado nos desenhos arquitectónicos, e o vermelho da Holanda (óxido

---

[201] Idem, pp. 7-9.

[202] Francisco de Assis Rodrigues - **Na Sessão Publica Triennal e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa na Presença de Suas Magestades Fidelissimas em 29 de Março de 1862. Discurso Pronunciado**... Lisboa, 1862.

[203] Idem, p. 3.

[204] Idem, pp. 10-11.

[205] O artigo sobre o Desenho está em Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, pp. 138-139.

[206] M. Boutard - **Dictionnaire des Arts du Dessin. La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture**, pp. 217-218.

vermelho de ferro ou sanguina[207], segundo Assis em pouco uso na época). Os lápis pretos artificiais eram os *crayons*. O desenho a esfuminho era feito com o pó de lápis muito brando artificial, auxiliado com o mais rijo. O desenho à pena era executado com as guias das asas de corvo ou de pato. Esta técnica de desenho era, na opinião de Assis, *sui generis* e quase só usada por alguns gravadores. Na verdade, esta técnica utilizada antes do século XIX, também estava em desuso, perante o desenho a lápis.

Além destes três processos ou técnicas, existiam o desenho litográfico, feito sobre pedra; o desenho a pastel, executado com lápis de diversas cores; o desenho a aguarela, feito com pincel em vez de lápis, a tinta de nanquim, a sépia e a cores. Na opinião de Assis Rodrigues, este tipo de desenho, em rigor, pertencia à "classe de pintura."[208]

Quanto à execução, o professor jubilado de Escultura e ex-director da Academia considera sete tipos:

- bosquejos (esquisses ou croquis);
- desenhos perfilados sem sombras;
- desenhos sombreados a traço, a granido ou a esfuminho;
- desenhos de estudos de gessos ou do antigo;
- desenhos do modelo vivo (academias ou académias[209]);
- desenho de cartões, com as figuras ou objectos do tamanho em que deviam ser pintados;
- desenho linear ou artístico, que representa com um simples traço os objectos da natureza ou as obras de arte. O desenho linear divide-se em desenho linear à vista, que se executa a lápis ou à pena, sem o auxílio de instrumentos; e desenho linear gráfico que se faz com régua, compasso e com outros instrumentos, o qual exige conhecimentos geométricos e, por isso, também designado de desenho geométrico. Para executar este tipo de desenho e traçar com exactidão os objectos, é indispensável o uso do pantógrafo, do diágrafo, do panotraço entre outros.

Na parte final da entrada sobre o Desenho, Assis Rodrigues faz considerações sobre o respectivo ensino. Se no essencial esta questão já havia sido explorada na *Memoria d'Esculptura*, 46 anos antes - o ensino do desenho consistia em três momentos: desenho de estampas, estudo dos gessos e depois estudo do natural -, no *Diccionario*

[207] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, pp. 235 e 337. Segundo Assis Rodrigues, o lápis vermelho da Holanda também tinha o nome de sanguina ou sanguínea.
[208] Idem, p. 139.
[209] Idem, p. 17.

Technico e Historico a problemática é mais elaborada, certamente fruto de outro tempo e de uma bibliografia mais vasta.

Quanto ao melhor método do ensino do desenho, Assis considera que podiam ser seguidos dois sistemas, que até certo ponto pareciam opostos. O primeiro consistia em copiar desenhos ou estampas como exemplares do primeiro estudo; o segundo pretendia que os discípulos começassem, depois de estudarem os princípios geométricos, a copiar por modelos de relevo. Entre os dois sistemas, o primeiro com o estudo do desenho a partir de exemplares bidimensionais e o segundo de modelos tridimensionais, Assis Rodrigues, na boa tradição portuguesa de adaptar e usar métodos diferentes, por vezes opostos, e não optando por nenhum em particular, avisadamente escreve:

"(...) o juizo prudencial guiado pela experiencia persuade a escolher o meio termo entre estes dois systemas differentes."[210]

A designação de desenho linear à vista e de desenho linear gráfico foi severamente criticada por Joaquim de Vasconcelos, que as considerou incorrectas. Aliás, tudo o que Assis escreveu no dicionário sobre desenho foi avaliado depreciativamente por Vasconcelos que rotulou a obra como "amostra da sciencia official academica." A própria bibliografia utilizada por Assis Rodrigues datada dos anos 20 e 30 numa obra da década de 70 era bastante reveladora[211].

No fim do artigo sobre desenho, Assis indica as "obras elementares que podem, entre outras, ser consultadas." [212]

A discrepância entre as datas da bibliografia e a edição do *Diccionario* pode ter duas explicações: o autor começou a escrever este livro na década de 30 ou, mais provavelmente, a bibliografia apresentada foi aquela que o conde Raczynski lhe sugeriu. As obras que existiam na biblioteca da Academia de Belas-Artes de Lisboa eram as de Raczynski, de Vallée e de Thénot[213].

---

[210] Idem, p. 139.

[211] Joaquim de Vasconcelos – **A Reforma do Ensino de Bellas-Artes. III Reforma do Ensino de Desenho.** Porto, 1879, p. 29, nota 1. A este propósito, Vasconcelos critica a utilização do livro de Charles Normand datado de 1833. Vasconcelos não tem razão quando afirma que Assis não indicou com exactidão o título de Normand. Na verdade, Assis apenas não transcreveu o título completo.

[212] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**, p. 139. A bibliografia apresentada é a seguinte:
"*Pensamento sobre a educação de um pintor*, por Guilherme Schadow. *Arte Moderna em Allemanha*, pelo conde Athanazio Raczynski, t. I, Paris, 1836. *Science du dessin*, por L. Vallée, 1832, 2.ª edição. *Perspective linéaire simplifiée*, par m.me Adele de Breton, 1828. *Les méthodes classiques*, de M. Dupuis, de Thénot. *Parrallèle des diverses méthodes de dessin*, por M. Ch. Normand, 1833."

De toda a bibliografia, que contempla obras interessantes ao lado de outras bastante básicas e apenas vocacionadas para a divulgação, destaca-se o texto inserido na obra maior de Raczynski. Os «Pensées sur l'Éducation d'un Peintre, par Guillaume Schadow» que se encontram no tomo I da *Histoire de l'Art Moderne en Allemagne* (1836)[214]. Esta obra monumental do historiador da arte e diplomata prussiano tinha sido oferecida e existia na biblioteca da Academia de Belas-Artes de Lisboa[215].

São grandes os elogios de Raczynski relativamente a Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862), director e grande mestre da Academia de Arte de Düsseldorf e pintor do grupo dos *Nazarenos* com lugar de destaque na pintura alemã do século XIX[216]. Os alunos tinham uma grande afeição por Schadow, todos lhe reconheciam o mérito, existindo uma harmonia total entre mestre e alunos, exercendo o professor uma autoridade paternal[217]. Segundo um texto da época, Schadow em vez de ensinar apenas mostrava o ponto de partida: "au lieu d'en dessiner de prime abord le caractère distinctif, il vaut mieux montrer le point d'où elle est parti."[218]

Wilhelm Schadow era o organizador dos *Nazarenos*. Apesar de ter tido menos importância que Cornelius, estabeleceu um sistema educacional que modificou a maioria das academias europeias de belas-artes. Sucedendo àquele na escola de Düsseldorf em 1826, Schadow, que era um organizador nato, implementou um ensino dividido em três classes[219]. Como professor deve ter sido excelente, não apenas no seu atelier de Berlim, mas igualmente na Academia de Düsseldorf. Quase todos os seus alunos foram as figuras mais importantes da pintura oficial alemã e docentes nessa

---

[213] **Catalogo dos Livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa.** Lisboa, 1862, pp. 49, 57 e 59. Os livros de Normand que existiam na biblioteca eram apenas dedicados à arquitectura como o Nouveau parallele des Ordres (p. 41). Não havia, segundo este catálogo, obras da Senhora Breton.

[214] "Pensées sur l'Éducation d'un Peintre, par Guillaume Schadow", in, Conte Athanase Raczynski – **Histoire de l'Art Moderne en Allemagne**, tomo I, Paris, 1836, pp. 273-280. O texto de Schadow é a "Première Note", referente ao Capítulo III, § 2, página 127.
Esta obra de Raczynski é composta por 4 tomos, sendo o último um álbum de imagens de grandes dimensões.

[215] **Relatorio que perante as augustas pessoas de suas magestasdes a rainha, e el-rei seu excelso esposo, leo o professor substituto servindo de secretario da Academia das Belas-Artes de Lisboa, no dia 22 de Dezembro do corrente anno, em que teve lugar a sessão solemne triennal da mesma academia.** Lisboa,, 1844, p. 13 e **Catalogo dos Livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa**, p. 49.

[216] Sobre a biografia deste pintor, professor e escritor, vd. Helmut Börsch-Supan - *Friedrich Wilhelm Schadow*, in **The Dictionary of Art**, vol. 28, London, 1996, p. 46 e Robert E. McVaugh – *Nazarenes*, in **The Dictionary of Art**, vol. 22, London, 1996, pp. 703-704.

[217] "Pensées sur l'Éducation d'un Peintre, par Guillaume Schadow", in, Conte Athanase Raczynski – **Histoire de l'Art Moderne en Allemagne**, tomo I, pp. 104-105. Raczynski escreve sobre Schadow, com mestre e artista da escola de Düsseldorf, nas pp. 104-132.

[218] Idem, tomo I, p. 107. O texto é de M. Gruppe de Berlim, denominado "A escola de Schadow", que Raczynski transcreve na íntegra.

[219] Nikolaus Pevsner – **Academies of Art Past and Present.** London, 1940, p. 215.

academia e noutras na Alemanha. O seu magistério fez de Düsseldorf um dos centros mais importantes da arte europeia de então[220].

Os «Pensées sur l'Éducation d'un Peintre» é um texto interessante da autoria de alguém com uma sólida e vasta cultura teórica e artística e com evidentes preocupações pedagógicas, a que Assis Rodrigues, naturalmente, não resistiu a indicar, certamente devido à sugestão de Raczynski.

Nesse texto explicita-se a teoria do ensino artístico de Schadow. Apesar de tratar, como o título indica, da educação do pintor, existem numerosas indicações relativamente ao desenho. Assim, o seu plano de ensino contemplava três níveis: I - a instrução elementar, II - a classe preparatória e III a classe superior[221].

Através da instrução elementar, dirigida a crianças a partir dos 12 anos, os alunos desenhavam a partir de desenhos e mais tarde a partir de gessos de cabeças e de partes do corpo humano[222]. Mediante esta instrução elementar, ficava-se a saber se a criança que se destinava à pintura possuía o dom da imitação. Nos verdadeiros talentos esta característica manifestava-se cedo, como no episódio de Giotto, que começou a desenhar as ovelhas que apascentava, admirando-se, por isso, Cimabue. O sentido das proporções matemáticas e um certo gosto pela simetria desenvolver-se-iam com esse talento.

O aluno devia começar pelo mais simples, pelas linhas simples, até chegar às linhas curvas, para que a mão se habituasse a um método firme e puro. Depois, iniciava-se o desenho de figuras geométricas, com o objectivo de familiarizar os sentidos com as proporções, seguindo-se o desenho da figura humana. Aquele que possuísse a faculdade de alcançar com exactidão o fenómeno mais subtil e mais complexo do mundo exterior poderia imitar todos os objectos do mundo. Schadow não concordava em limitar o desenho das crianças à figura humana: a ignorância de outros objectos da natureza poderiam dificultar as etapas seguintes. O desenho deveria ser feito partindo sempre do simples para o complexo.

O desenho dos relevos levava o discípulo a começar a resolver desde o começo o problema da representação sobre uma superfície plana e tudo aquilo que ocupava espaço

---

[220] Idem, pp. 218.

[221] *"Pensées sur l'Éducation d'un Peintre, par Guillaume Schadow"*, in, Conte Athanase Raczynski – **Histoire de l'Art Moderne en Allemagne**, tomo I, pp. 273-274. Além deste texto de Schadow, vd. igualmente a sistematização deste ensino feita por Nikolaus Pevsner – op. cit., pp. 217-218.

[222] Nikolaus Pevsner – op. cit., p. 217.

e formava um corpo. Uma das preocupações que os professores deveriam ter era começar por tarefas de fácil resolução para não impedir a instrução do segundo grau.

Na classe preparatória, os alunos trabalhavam a partir de gessos e de modelos-vivos, numa relação que se pretendia próxima entre estes dois grupos de referentes[223]. Esta classe compunha-se das seguintes partes: 1.ª - o desenho dos corpos em relevo, a partir das estátuas modeladas do antigo e do modelo vivo; 2.ª - o estudo dos panejamentos; 3.ª - a cópia de quadros e de cabeças vivas; 4.ª - o estudo das ciências necessárias ao pintor de história: a anatomia, a arquitectura e a perspectiva; 5.ª - o conhecimento da teoria das proporções do corpo humano[224].

Para um aluno copiar bem o desenho de uma figura nua, era necessário fazê-lo desenhar as cabeças, as mãos e os pés de tamanho natural, segundo o antigo. Para Schadow, o verdadeiro antigo tinha uma beleza extraordinária, porque era a expressão mais simples e nobre da natureza. Lentamente, o discípulo começava a desenhar figuras inteiras e grupos sempre em relevo. Simultaneamente a estes exercícios o aluno deveria desenhar figuras em movimento. Estes trabalhos são difíceis em dois domínios: por um lado, o modelo vivo não tem a imobilidade da pedra; por outro, o antigo não se comportava como o modelo vivo[225].

O estudo dos panejamentos deveria iniciar-se por colocar um tecido sobre um manequim. Outro exercício consistia em pôr diferentes tipos de tecidos. O aluno teria de fazer desenhos detalhados e completos, observando com atenção as pregas e as particularidades de cada um deles[226].

Na classe preparatória o discípulo aprendia a colorir. Com estes conhecimentos, pintava cabeças de modelo vivo e várias figuras, começando por explorar as carnes dos modelos. O estudo da anatomia era uma necessidade indispensável. Apenas o conhecimento perfeito da estrutura do corpo humano podia assegurar às obras uma exactidão completa. Deste modo, era necessário que o aluno se ocupasse da anatomia e desenhasse partes bem dissecadas[227].

A arquitectura e a perspectiva eram igualmente essenciais para as obras dos pintores. Por fim, a teoria das proporções deveria ser consultada em vários livros, nos quais

---

[223] Ibidem.
[224] *"Pensées sur l'Éducation d'un Peintre, par Guillaume Schadow"*, in, Conte Athanase Raczynski – **Histoire de l'Art Moderne en Allemagne**, tomo I, Idem, p. 274.
[225] Ibidem.
[226] Idem, p. 275.
[227] Ibidem.

estavam reunidos trabalhos feitos segundo as mais belas estátuas que a Antiguidade legou[228].

Quando o aluno estivesse apto a desenhar uma figura de tamanho natural segundo o antigo e o modelo vivo, soubesse copiar uma boa pintura e estivesse familiarizado com a anatomia, a arquitectura, a perspectiva e a teoria das proporções do corpo humano, podia então frequentar a classe superior, pois tinha capacidade para pintar obras originais.[229]

Na classe superior, os discípulos podiam participar nos trabalhos dos mestres durante cinco anos e depois passarem, já como pós-graduados, a alugar *ateliers* de renda baixa na própria academia, onde desenvolveriam os seus trabalhos[230].

Como se observa, toda a teoria de Wilhelm Schadow era bastante completa, reservando ao desenho um papel preparatório essencial para se atingir a pintura propriamente dita.

Evidentemente que os programas e as práticas da Acadamia de Belas-Artes de Lisboa eram mitigados em relação às escolas e academias alemãs, no entanto a simples descrição do pensamento de teóricos como Schadow podia ter influenciado os professores da academia de Lisboa em práticas mais modernas e exigentes.

A restante bibliografia indicada por Assis Rodrigues apresenta pouca profundidade teórica, consistindo essencialmente em obras de carácter didáctico e prático que abordam principalmente o desenho linear, o desenho geométrico e a perspectiva.

O livro de Louis-Léger Vallée com o título completo de *Traité de la Science du Dessin, contenant la théorie générale des ombres, la perspective linéaire, la théorie générale des images d'optique, et de la perspective aérienne appliquée au lavis, pour faire suite a la geometrie descriptive*. (Paris, 1838)[231] é uma obra completa sobre perspectiva e desenho geométrico, apresentada como um verdadeiro modelo de trabalho gráfico de grande utilidade para os engenheiros civis e militares, arquitectos, pintores e, em geral, para todos aqueles que cultivam as artes. Pela sua qualidade científica a obra foi adoptada pelo Académie Royal des Sciences do Institut de France[232]. Sintomaticamente, o livro tem no frontispício uma epígrafe de Monge.

---

[228] Idem, pp. 275-276.
[229] Idem, p. 276.
[230] Nikolaus Pevsner – op. cit., pp. 217-218.
[231] Assis Rodrigues equivocou-se (provavelmente trata-se de uma gralha tipográfica) quando afirmou que a 2.ª ed. era de 1832; na verdade, é de 1838. A 1.ª ed. deste livro é de 1821. Na biblioteca da Academa de Belas-Artes de Lisboa existia precisamente esta 2.ª ed., como se lê no **Catalogo dos Livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa**, p. 59, que indica precisamente este livro com "Paris, 1838."
[232] L. L. Vallée - **Traité de la Science du Dessin**... Paris, 1838, pp. 1-2.

Louis-Léger Vallée, de acordo com a apresentação do livro, era membro da Légion d'Honneur, antigo aluno da École Polytechnique e Ingénieur en chef Directeur des Ponts et Chaussées. Foi autor de numerosa bibliografia sobre engenharia, óptica e geometria descritiva[233].

A obra, com 416 páginas, completava-se com um volume separado de imagens[234]. O livro, de carácter essencialmente prático, dava pouco relevo às questões ligadas à teoria do desenho artístico[235].

O livro da senhora Adèle Le Breton é o *Traité de Perspective Simplifiée (Linéaire).* (Paris, edição de autor, 1828). A autora é apresentada como pintora, professora de perspectiva e aluna de seu pai. Com cerca de 150 páginas, era acompanhado por um outro volume de gravuras. A obra trata, como o próprio título indica, de perspectiva. A organização parte das noções de geometria, de arquitectura e da visão[236], para a sistematização da perspectiva propriamente dita. Inicia-se com a apresentação dos seus princípios, dos pontos de vista e dos pontos de distância[237], partindo, depois, para a aplicação da perspectiva em diversos objectos e situações, desde os pavimentos, círculos, escadas, reflexos na água, sombras, tectos e perspectiva aérea, teatros, panoramas até chegar às anamorfoses[238].

A autora, influenciada pelo ensino e método do seu pai, inventou um "Méthode pour apprendre soit-même et pour enseigner à dessiner, en commençant à dessiner d'après nature", que consistia em desenhar determinados objectos[239]. O método do progenitor de Madame Breton, que havia sido utilizado durante quarenta anos, era particularmente eficaz para os alunos em geral e para os surdos-mudos em particular, porque não necessitava de grandes explicações. Os exercícios consistiam em desenhar quadrados, triângulos e círculos em perspectiva, rodas de carro, garrafas, portas, poços, colunas de

---

[233] Vd. o catálogo da Bibliothèque nationale de France. Vallée foi traduzido em castelhano por Antonio Bandarán e publicado com o título de **Tratado Elementar de Dibujo para los estudios de la Academia especial de ingenieros**... Madrid, 1838.

[234] Jean Adam**– Planches gravés par Jean Adam. Traité de la Science du Dessin, par L.L. Vallée**. Paris, 1821. O volume apresenta 55 gravuras (sobretudo colunas, capitéis, escadas e pontes) muitas delas com as representação das sombras.

[235] L. L. Vallée – op. cit., p. 3 da Introdução é apresentado um conceito bastante rebuscado do desenho: esta ciência tinha por objectivo o conhecimento dos fenómenos que servem para ver os corpos, o mesmo é dizer, para julgar, por meio do sentido da vista, as formas e as posições dos objectos e deduzir destes fenómenos as regras através das quais se pode representar, sobre superfícies conhecidas, com maior ou menor ilusão, quaisquer corpos.

[236] Madame Adèle le Breton - **Traité de Perspective Simplifiée (Linéaire)**. Paris, Chez L'Autour, 1828, pp. 1-15.

[237] Idem, pp. 17-28.

[238] Idem, pp. 29-150.

[239] Idem, p. vi.

templos circulares , rodas de uma azenha, galerias, arcadas, telhas, telhado e torres de igrejas, diferentes telhados, janelas e portas, etc.[240]

No essencial, o livro da senhora Breton é bastante exaustivo, sistemático e correctamente didáctico, com um texto rigoroso, mas muito acessível. Enfim, esta obra revela inegável qualidade científica e pedagógica.

A outra referência de Assis Rodrigues é o *Les méthodes classiques* de M. Dupuis, de Thénot. Infelizmente, não conseguimos encontrar esta obra. Pensamos, contudo, tratar-se de um livro, ou parte de livro, sobre métodos de aprendizagem de desenho. Em 1862 existiam dois livros deste autor na biblioteca da Academia de Belas-Artes de Lisboa, sendo que um deles pode ser aquele que Assis indica[241].

Jean Pierre Thénot era pintor, professor de desenho e perspectiva, autor de um *Cours Complet de Paysage* e de vários tratados de perspectiva. Foi um dos candidatos à cadeira de professor e de Perspectiva da École Royale des Beaux-Arts, section de l'Institut; membro da Societé Libre des Beaux-Arts, entre outros cargos. Foi autor de numerosa bibliografia, da qual se destacam livros sobre técnicas artísticas, como a litografia, pintura a óleo, pastel e aguarela[242].

As sua obras mais importantes são o *Traité de Perspective Pratique, pour Dessiner d'aprés Nature* (Paris, edição de autor, 1834) e o referido *Cours Complet de Paysage* (igualmente de Paris, edição de autor, 1834).

O *Traité de Perspective Pratique, pour Dessiner d'aprés Nature*, com 120 páginas, 60 de texto e outras tantas de litografias, trata, como o próprio título deixa entender, do problema de desenhar em perspectiva a partir da natureza[243]. Segundo o autor, a perspectiva compunha-se de duas partes: uma, da operação que se executava com a régua e o compasso; a outra era do domínio do sentimento, que é o resultado do saber e da experiência. Quando se conhece a primeira, chegar-se-á com naturalidade ao conhecimento da segunda. A perspectiva podia ainda ser considerada de duas maneiras: para compor um quadro ou desenho e para desenhar a partir da natureza[244]. No seu livro, Thénot sistematiza uma teoria da perspectiva - que havia sido seguida por pessoas

---

[240] Idem, p. vii.

[241] **Catalogo dos Livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa**, p. 57. Os livros eram o **Dessin Linéaire à la régle et au compas, apliqué**... e **Les regles du Lavis et de la Peinture à L'aquarelle apliquées aux fleurs et aux fruits**... sendo este último um folheto. O primeiro é claramente uma obra sobre desenho geométrico. De Dupuis existia na biblioteca da Academia de Belas-Artes de Lisboa o **Nouveau Traité des Cinq Ordres**... Paris, 1766 (p. 19).

[242] Vd. o catálogo da Bibliothèque nationale de France.

[243] Thénot - **Traité de Perspective Pratique, pour Dessiner d'aprés Nature.** Paris, 1834, p. 6.

[244] Ibidem.

vulgares, alunos e mais de oitocentos artistas - e que já se encontrava em duas outras obras do mesmo autor datadas de 1827 e 1829[245].

As gravuras deste livro de Jean Pierre Thénot começam pelo ponto, linha, ângulos, superfícies, círculo, sólidos, etc., seguindo-se perspectiva de escadas, arcadas, torres, ogivas, casas e sombras, terminando com pessoas em de paisagens, junto de casas de campo e de cidades.

Um outro livro de Thénot é o *Cours de Perspective Pratique* (Paris, 1829) que constituiu um verdadeiro sucesso editorial. Esta obra, anterior ao *Traité de Perspective Pratique, pour Dessiner d'aprés Nature*, não tem praticamente nenhum texto introdutório, resumindo-se a um lacónico: "La *perspective* est indispensable à toute personne qui s'ocupe de peindre ou de dessiner. Tout ce qui est contraire à ses règles est faux."[246] O tratado consta de 64 páginas de explicações referentes às 34 litografias que o ilustram.

O outro livro de Thénot, e provavelmente o mais importante de todos os que escreveu, é o *Cours Complet de Paysage*. Ao longo das suas 64 páginas de texto e 60 gravuras o curso revela-se bastante interessante[247]. O discurso enuncia várias ideias para desenhar e pintar paisagens, acompanhadas por ilustrações, algumas delas com rochas, árvores variadas e muitas com diferentes espécies de casas de campo, castelos e cenas pitorescas. Todo este universo formal apresenta um inegável ar de família com as paisagens desenhadas e pintadas pelos nossos artistas românticos, mais precisamente pelos cinco artistas em Sintra.

Finalmente, Assis Rodrigues indica o livro de Charles Normand – *Parallèle de Diverses Méthodes du Dessin de la Perspective, d'après les Auteurs Anciens et Modernes* (Paris, 1833). Charles Pierre Joseph Normand (1765-1840), arquitecto, gravador, antigo pensionista na Academia de França em Roma e membro da Academia de Belas-Artes francesa[248], foi um prolixo autor de obras sobre arquitectura, arte e desenho. Este livro, com 80 ilustrações, quase todas de arquitectura - com capitéis, molduras, templos e até o zimbório -, lembra bastante o célebre tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de 1693-1700.

---

[245] Idem, pp. 6-7. Os pintores que Thénot refere são: MM. Atoch, Aubry-Lecomte, Bodinier, Brune, Couder (Auguste) , Debez, Durupt, Enfantin, Gassies, Grévedon, Lapito, Hesse, Monvoisin, Mozin, Pernot, Steuben, Taunneur, Vernet, Watelet, etc.
Os livros de Jean Pierre Thénot são o *Essai de perspective pratique* de 1827 (já esgotado) e o *Cours de perspective pratique* de 1829 (que estava já na terceira edição).

[246] J. P. Thénot – **Cours de Perspective Pratique.** Paris, 1829, p. 1.

[247] J. P. Thénot – **Cours Complet de Paysage.** Paris, 1834.

Charles Normand neste *Parallèle* apresenta os diversos métodos para colocar objectos em perspectiva e prova que todos eles eram igualmente bons. Contudo, os métodos mais simples e expeditos, como o de Serlio, tinham vantagem[249]. Todos os métodos de perspectiva eram úteis não apenas aos arquitectos, mas igualmente aos pintores, para os quadros históricos e de género; para a gradação das figuras, da luz e dos fundos de edifícios, etc.[250]

Na viagem de 1867, Assis Rodrigues visitou demoradamente as aulas da Academia de Madrid e da de S. Lucas em Roma, onde observou as inevitáveis estampas de olhos, narizes e bocas - que os discípulos copiavam antes de passarem ao modelo vivo e à pintura, que se praticava através da cópias das obras dos mestres -, e descreveu as instalações e o restante material didáctico[251]. A metodologia de ensino era pois em tudo semelhante àquela que se praticava na Academia de Lisboa.

Assis Rodrigues tem o mérito inegável e raro de ter escrito sobre escultura, pintura, desenho e arte em geral. Num país no qual os artistas sempre primaram por ter escrito muito pouco, o autor felizmente soube imitar o seu mestre intelectual Machado de Castro.

Assis foi um homem do classicismo e o paradigma pelo qual se regeu foi sempre o da imitação, não o da representação do eu no seu grau genial, típico do romantismo[252]. A teoria do desenho do primeiro professor proprietário de Escultura e segundo director geral da Academia de Belas-Artes de Lisboa revela-se, muito logicamente, clássica com os paradigmas intocáveis do costume: a visão da natureza vista através das lentes do Antigo. Aliás, a natureza traduzia o conceito habitual do classicismo. A cópia de estampas, dos gessos, de estátuas e do modelo vivo perpetuavam um ensino clássico e académico que se impunha a um zeloso funcionário superior da Academia de Belas-Artes. No fim, o aluno, diante do modelo vivo, nunca deveria perder de vista as estátuas. Estas dialogavam formalmente com os modelos para atingir a correcção das proporções e das formas.

---

[248] Vd. a nota biográfica deste autor no catálogo da Bibliothèque nationale de France.

[249] Charles Normand – **Parallèle de Diverses Méthodes du Dessin de la Perspective, d'après les Auteurs Anciens et Modernes.** Paris, 1833, p. i.

[250] Idem, p. ii.

[251] Luís Varela Aldemira – **Um Ano Trágico**, p. 245 e ANBA – XX-8-9: João António da Silva Campos - **Biographia do conselheiro, e director da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa Francisco d'Assis Rodrigues**, fl. 84-86 e 136-141.

[252] José Fernandes Pereira – *Camões de Assis Rodrigues*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa, 1996, p. 14.

Assis Rodrigues, que nunca foi romântico, e que nunca deve ter percebido a real dimensão do conceito na arte, alicerçou a sua teoria clássica do desenho numa bibliografia que contemplava os clássicos de sempre, como Alberti, passando pela célebre *Encyclopédie* e por obras francesas das décadas de 20 e 30 do século XIX. Nessas fontes, nunca perdeu de vista os ensinamentos teóricos da Machado de Castro e a bibliografia do culto Raczynski, com quem privou.

Por fim, ainda como Machado de Castro, Assis Rodrigues, influenciado pela civilização industrial que estava a afirmar-se, apresentou de forma pertinente e exaustiva o papel que o desenho podia ter na indústria portuguesa e nos objectos fabricados.

3.5 O desenho nas exposição da Academia

Uma das mais importantes fontes para se entender o tipo de desenho realizado na Academia de Belas-Artes de Lisboa é a análise dos trabalhos que surgiram nas seis exposições, teoricamente trienais, desde 1840 até 1861.

Em todos os catálogos dessas exposições a aula de Desenho Histórico aparece sempre em primeiro lugar, indiciando a sua função de estudo preparatório fundamental para todas as outras aulas referidas nas várias exposições.

Na primeira exposição trienal, datada de 1840, na Aula de Desenho Histórico, Joaquim Rafael apresentou um retrato de corpo inteiro de D. Maria II tendo ao seu lado um busto de D. Fernando II. Este trabalho pictórico, que não era desenho, consistia numa óbvia homenagem ao casal fundador do ensino artístico na capital. Rafael apresentou ainda uma colecção das gravuras dos seus *Elementos de Desenho* e um desenho original para a vinheta dos académicos de honorários e de mérito.

O professor substituto Caetano Aires de Andrade expôs três pensamentos, de acordo com o programa delineado pelo vice-inspector, em desenho no estilo do baixo-relevo, com os seguintes títulos: *O desembarque de Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro Duque de Bragança, com o Exército Libertador, nas praias do Mindelo*; *O Facto de entregar Sua Majestade Imperial o Governo destes Reinos, a Sua Majestade a Rainha, a Senhora D. Maria II* e *Alegoria ao Fausto Nascimento do Príncipe Real o Senhor D. Pedro de Alcântara*. Todas estas composições são minuciosamente explicadas e consistiam em factos históricos fundamentais do liberalismo, misturados com boas doses de génios, símbolos e deuses da Antiguidade Clássica. O mesmo professor desenhou, no mesmo estilo de baixo-relevo, uma *Alegoria ao Reconhecimento dos*

Artistas para com Sua Majestade a Rainha, pela criação da Academia. A composição apresentava a mesma multidão iconográfica de símbolos, génios e figuras mitológicas[253].

Finalmente, alguns discípulos expunham desenhos já com alguma complexidade técnica. As composições eram ao todo 5 desenhos de estátuas, três do *Gladiador* e duas do *Antinoo,* feitas a dois lápis e com o papel colado "aparelhado" sobre tela "pano". Os cinco desenhos haviam sido realizados de acordo com o programa da academia para o 3º concurso anual da referida aula. Dos cinco alunos, devemos distinguir Tomás da Anunciação que foi galardoado com o prémio de 30$000 réis[254], mas, que, ironicamente, foi o pior classificado com nove votos[255]. No mesmo concurso apresentava-se um desenho cópia de baixo-relevo, em papel de cor e dois lápis. Foram ainda apresentados trabalhos premiados nos anteriores concursos da aula de Desenho Histórico além de outros trabalhos de alunos, não especificados[256]. Esta aula, que habilitava os alunos para os estudos superiores das Belas-Artes, como as restantes, organizava concursos anuais como forma de promover uma saudável emulação entre os discípulos[257].

Nesta primeira exposição surgiram ainda alguns trabalhos em desenho dispersos na aula de Pintura Histórica, a saber: do artista agregado dessa aula, José Maria Franco, uma cópia desenhada à pena de um quadro original de Grão Vasco, para ser gravada, e três desenhos com a mesma técnica dos mausoléus das capelas da Sé de Lisboa; Manuel Maria Bordalo Pinheiro, entre várias pinturas, apresentou um desenho de uma pintura, com a qual concorreu ao prémio de medalha de ouro e um outro desenho à pena representando *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos para combaterem a liberdade portuguesa,* cujo tema já havia sido pintado por Vieira Portuense, e ainda vários outros

---

[253] *Descripção das Obras apresentadas na primeira Exposição triennal da Academia das Bellas-Artes de Lisboa,* in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa, desde 1840 a 1856.** Lisboa, 1856, pp. 1-4.

[254] AFBAL – Caixa 8: **Academia das Bellas Artes de Lisboa. No dia 3 de Dezembro ultimo celebrou a Academia das Bellas Artes a sua Sessão solemne**..., fl. 1 v.º

[255]*Descripção das Obras apresentadas na primeira Exposição triennal da Academia das Bellas-Artes de Lisboa*..., p. 4. Os outros alunos premiados no referido concurso foram Valentim José Correia, plenamente; Francisco Lopes Botelho, nove votos; João Pedro Monteiro, onze votos; José Inácio de Novaes, plenamente.

[256] Ibidem.

[257] *Relatorio que o Professor Substituto de Architectura, servindo de Secretario da Academia das Bellas-Artes de Lisboa leo perante a Augusta Pessoa de Sua Magestade, A Rainha, e d'El-Rei Seu Augusto Esposo, no dia 30 de Novembro de 1840, em que teve lugar a Sessão Solemne da mesma Academia,* in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**..., p. 11. [No título do *Relatorio* originalmente estava 3, que foi acrescentado à mão um "0". Depois de

desenhos, não especificados[258]. Também o professor da aula de Gravura Histórica, Domingos José da Silva, expôs uma cópia de um quadro de Grão Vasco feita à pena a imitar o estilo da gravura[259].

Na segunda exposição da Academia do ano de 1843, o professor proprietário da aula de Desenho Histórico, Joaquim Rafael, concebeu uma verdadeira instalação, formada por uma grupo de escultura, com os bustos de D. Maria II e D. Fernando, ornamentado com os habituais génios, coroas de flores e legendas com os nomes dos soberanos, assentes sobre uma base de granito portuense: a terra natal do professor e, simultaneamente, a mítica cidade do liberalismo e da resistência heróica aos miguelistas; sobre essa base estavam desenhos[260]. Segundo a descrição de Raczynski, havia, além dos desenhos, vários objectos de arte, gravuras, esculturas, etc. A estranha composição, "échafaudage emblématique", foi considerada pelo conde prussiano de "très mauvais goût" e os bustos de uma execução excessivamente fraca[261]. Garrett, diante "do inexplicavel e accumulado tropel de productos d'arte reunidos na especie de tropheo elevado no meio d'aquella aula" não sentiu ânimo para a examinar...[262]

Estavam igualmente expostas pinturas e esculturas em alto e baixo-relevo de Joaquim Rafael e de outros artistas nacionais e estrangeiros realizadas pelo mesmo professor. Entre estas obras, destacava-se um baixo-relevo tirado do quadro de Domingos Sequeira, *A morte de S. Luís Gonzaga*.

Caetano Aires de Andrade exibiu dois quadros, de pequenas dimensões: um, alusivo à célebre cena de *D. Luísa de Gusmão* e um outro uma alegoria à libertação nacional face ao jugo espanhol, com um génio do heroísmo e outro da generosidade[263]. Raczynski expressou uma opinião pouco favorável sobre estes trabalhos[264].

Só mesmo os alunos de Desenho Histórico apresentaram desenhos do concurso de 1842-1843. Lupi expôs cinco desenhos, um deles de modelo vivo, a dois lápis sobre

---

"Academia" está também escrito à mão ", em 3 de Dezembro d*ito*", estes dois acrescentos corrigiram a data da sessão solene que foi em 3 de Dezembro]

[258] *Descripção das Obras apresentadas na primeira Exposição triennal da Academia das Bellas-Artes de Lisboa*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**..., pp. 5-7.

[259] Idem, p. 10.

[260] *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**..., pp. 1-2.

[261] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 94.

[262] Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, 1843, pp. 55-56.

[263] *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**..., p. 2.

[264] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 94.

papel de cor, um de panejamentos, tirado do manequim, na mesma técnica e os restantes três em contorno, sobre papel branco, com os estudos de anatomia copiados do esqueleto. Os dois primeiros eram desenhos mais acabados, enquanto estes últimos estavam no domínio do desenho de observação e de análise. José Rodrigues exibiu dois desenhos premiados no mesmo concurso: um trabalho a dois lápis, sobre papel de cor de um baixo-relevo em gesso, representando um grupo de meninos (esta cópia era de menor dimensão que o original, um facto que parecia conferir maior dificuldade); e o mesmo desenho executado em simples contorno, sobre papel branco. Além de Lupi e Rodrigues, quatro alunos premiados expuseram igualmente vários desenhos. Um discípulo voluntário, António Ângelo de Sousa, apresentou um desenho a lápis preto, sobre papel branco do grupo *Teseu vencendo o Centauro*, copiado da estampa da colecção de esculturas de Canova e o mesmo desenho em simples contorno. A concluir a mostra referente à aula de Desenho Histórico, exibiam-se muitas e diversas cópias e estudos de outros discípulos dos concursos de 1840-1841 e 1841-1842[265].

Almeida Garrett, ressalvando os alunos premiados, considerou que os trabalhos não revelavam os progressos que se desejava. Todavia, segundo o escritor, observava-se nos desenhos da aula de gessos bastante correcção, certamente consequência dos exercícios sobre modelo-vivo, de acordo com os "verdadeiros methodos adoptados nas escolas de Italia."[266]

Na aula de Pintura Histórica, de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais e de Gravura de Histórica, foram mostrados alguns estudos em desenho de diversos alunos, realizados no triénio anterior[267]. Na aula de Gravura de Paisagem, o artista agregado dessa aula, António Correia Barreto, expôs uma gravura copiada de um desenho de Benjamim Comte, de uma vista de *Campolide*; um desenho copiado do natural dos *Fornos do Tijolo, no sítio da Cova da Moura* e ainda quatro desenhos copiados de originais a aguarela do mesmo artista suíço, com as vistas de *Biscainho no Alentejo* e do convento de *Bracanes* e ainda *Azenhas de Sintra*[268].

Um aluno voluntário da mesma aula, Francisco de Paula Rebelo, apresentou desenhos copiados de originais do professor Comte: cópias de vistas da Suíça, arcos das águas-

[265] *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**..., pp. 3-5.
[266] Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, 1843, p. 56.
[267] *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**, pp. 9-11, 21.

livres, moinho de água, uma casa de campo e uma vista francesa. Além destes trabalhos, Rebelo apresentou duas cópias do natural da fábrica de chitas de Alcântara e uma vista do rio Seco. Todos estes trabalhos revelam a importância do desenho como preparação para as gravuras e a existência de originais de Benjamim Comte, que eram reproduzidos.

Na terceira exposição trienal, em 1852, Joaquim Rafael, continuou a apresentar quadros, no caso concreto, 13 pinturas, quase todas de cariz religioso, e dois baixos-relevos. Caetano Aires expôs um desenho de sua invenção, ilustrando um episódio histórico de *D. João I a consultar o infante D. Henrique sobre a forma de conquistar o castelo de Ceuta*.

Curiosamente, pela primeira vez dois professores de outras aulas expunham trabalhos em desenho: Francisco Vasques Martins, uma composição original que representava a *Caridade Romana*, e o professor eleito substituto da aula de Gravura, Joaquim Pedro de Sousa, o desenho que representava a *Visitação de Santa Isabel*, copiado de Sebastião del Piombo[269].

Os alunos da aula de Desenho Histórico exibiram uma série de trabalhos relativos a partidos e honras de *accessit* dos anos lectivos de 1849-1850 a 1851-1852. Os vinte e quatro desenhos mostrados eram cópias de estampa historiada (10), de baixo-relevo (6), de estátua (4) e de modelo vivo (4). Entre estes alunos, destacar-se-iam, mais tarde, Joaquim Gregório Nunes Prieto, aluno ordinário com um desenho de estampa historiada, e Domingos Parente da Silva, também aluno ordinário com um desenho de baixo-relevo[270].

Na aula de Pintura Histórica não se expuseram quaisquer desenhos, à excepção de dois trabalhos próximos do desenho da autoria do já referido Joaquim Pedro de Sousa, com um retrato de senhora feito a pastel e um de um homem a aguarela[271].

Uma vez mais, como tinha acontecido na segunda exposição, foi no âmbito da aula de Gravura que se apresentaram alguns desenhos no meio de muitas gravuras. O vice-inspector da Academia e artista amador, João José Ferreira de Sousa, expôs um desenho à pena que representava o *Padre Eterno, cercado de Glória*, cópia da estampa de Gerard Audran. O professor proprietário dessa aula, Domingos José da Silva, apresentou um

---

[268] Idem, p. 21. As informações sobre os trabalhos expostos em Gravura de Paisagem devem ser completadas com um papel manuscrito na AFBAL – Caixa 6: **3 Gravuras copiadas de Originaes...**

[269] **Academia das Bellas Artes de Lisboa. Exposição do Anno de 1852.** Lisboa, 1852, pp. 1-5.

[270] Idem, pp. 5-6.

[271] Idem, p. 11.

desenho da sua invenção de *S. João Baptista pregando* e um outro feito à pena, cópia de um quadro de Grão Vasco. Por último, Joaquim Pedro de Sousa mostrava um desenho do quadro de *S. Jerónimo* atribuído a Miguel Ângelo[272]. Na mesma aula de Gravura Histórica, também o artista agregado João José dos Santos exibiu um desenho do mesmo *S. Jerónimo* e um acto do modelo vivo em papel de cor. Estes dois trabalhos foram realizados no âmbito do concurso de substituição. Joaquim Pedro de Aragão mostrou um desenho feito à pena, copiado do desenho original de Vieira Lusitano, que representava *Santo António pregando aos peixes*[273].

Como aditamento à terceira exposição, estavam presentes os trabalhos dos opositores António Tomás da Fonseca e de Vítor Bastos para o concurso de professor proprietário da cadeira de desenho anexa à Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra. O concurso, vencido pelo primeiro - Bastos foi recomendado para professor substituto, quando esse lugar fosse provido -, consistiu numa série de trabalhos que passavam todos eles pelo desenho, apesar de terem uma componente cromática: desenho original representando *Apolo e Dafne*; bosquejo feito em três horas representando *Moisés com as Tábuas da Lei*; edifício para um liceu; paisagem a aguarela; um estudo de flores copiadas do natural e um estudo de ornamentos[274].

Não podemos deixar de assinalar que, nesta terceira exposição, Tomás da Anunciação, eleito professor substituto da aula de Pintura de Paisagem e de Produtos Naturais, além dos três quadros que expôs, dos quais se destacava a célebre *Vista tirada do sítio da Amora*, apresentou um bosquejo de uma paisagem feita em três horas, "cujo objecto principal é um bello arvoredo."[275] Gostaríamos de imaginar que este bosquejo tivesse sido feito a lápis e a sépia...

Na quarta exposição de 1856, a aula de Desenho Histórico apresentou apenas trabalhos de alunos que haviam entrado nos concursos, desde o ano lectivo de 1852-1853 até ao de 1855-1856, e que obtiveram os partidos. Os desenhos são as habituais cópias de estátua, de baixo-relevo, de estampa historiada e de modelo vivo. Dos trinta e um desenhos referidos, merecem realce os de Vítor Bastos, de Joaquim Prieto e Ferreira Chaves. Na cópia de estampa historiada, Bastos expôs o desenho intitulado *A Samaritana*, com o qual foi provido como professor proprietário de desenho da Faculdade de Coimbra na Universidade de Coimbra, substituindo António Tomás da

[272] Idem, p. 21.
[273] Idem, p. 23.
[274] Idem, pp. [24-25]
[275] Idem, p. 13.

Fonseca. Prieto mostrou um desenho com a *Crucificação de Cristo* a lápis francês, cópia de Le Brun, um outro desenho na mesma técnica, representando *Duas Figuras no Gelo*, e outros estudos em desenho. Ferreira Chaves apresentou cópias de estampa histórica e de estátua, tendo sido premiado com diploma de *assecit*[276].

Na aula de Gravura Histórica encontramos, uma vez mais, o professor Joaquim Pedro de Sousa com desenhos, no caso concreto, cinco, todos a lápis, alguns dos quais a imitar o estilo da gravura. Alguns desses desenhos eram cópias de quadros já marcantes nessa época, como o *Camões na gruta de Macau* de Metrass, o esboceto *Últimos Momentos de Camões* do mesmo pintor, e ainda um esboceto original de Tomás da Anunciação. Joaquim Pedro de Sousa desenhou ainda cópias da *Última Ceia*, baixo-relevo de Mohr, existente na catedral de Colónia, e o retrato de *D. Pedro V* tirado da célebre pintura de Winterhalter[277].

Nesta exposição, como na anterior, devemos sublinhar que Tomás da Anunciação, entre muita pintura, mostrou duas gravuras a água-forte representando gado, um dos seus temas recorrentes[278].

Finalmente, na quinta exposição da Academia de Belas-Artes em 1862, as salas de Desenho Histórico apresentavam como obras mais importantes um desenho original de João Cristino da Silva, professor substituto da aula de Pintura de Paisagem, com o tema de *Cristo no* Horto; e um outro de Alfredo de Andrade, uma paisagem desenhada a carvão, estudo do natural. Os restantes desenhos eram da autoria de discípulos que haviam obtido partidos nos concursos dos anos lectivos de 1856-1857 até ao ano lectivo de 1860-61. Os quarenta e nove desenhos são as habituais cópias de estátua, estampa e modelo vivo. Na primeira tipologia o tema, no ano de 1856-1857, foi a "cópia do dorso de Venus."

Entre os numerosos discípulos que participaram surgem duas senhoras, as primeiras alunas da aula, muito provavelmente irmãs - Júlia Augusta Caldas Xavier, de 16 anos, e Adelaide Augusta Caldas Xavier, de 15 anos, ambas com dois desenhos a lápis.

Na restante lista de discípulos reencontramos Ferreira Chaves e, pela primeira vez, surgem os nomes de Teodoro da Mota, autor de um muito divulgado livro de desenho,

---

[276] **Academia das Bellas Artes de Lisboa. Quarta Exposição. Anno de 1856. Descripção das Obras de Bellas-Artes.** Lisboa, 1856, pp. 1-5.

[277] Idem, pp. 13-14. Além do professor Sousa, dois alunos da aula de Gravura Histórica mostraram desenhos: Pedro de Alcântara Pais Gago, estudos em desenho e em gravura e Manuel Nunes Godinho, cópia à pena do quadro Bosa, Veneziano. (pp. 14-15).

[278] Idem, p. 14.

José António Gaspar, António José Nunes Júnior e José Simões de Almeida Júnior[279], sendo que estes três vieram a ser professores na Escola de Belas-Artes de Lisboa e os dois últimos seus directores. Como se sabe, Simões de Almeida (Tio) foi igualmente um notável desenhador, professor de desenho e célebre escultor.

Como era quase uma norma, a aula de Gravura Histórica expôs desenhos. O professor proprietário Domingos José da Silva exibiu um desenho de uma pintura de Pedro Alexandrino; João Pedroso Gomes da Silva apresentou desenhos, gravuras e uma aguarela da fragata inglesa *Warrior fundeada no Tejo*; e Amélia Virgínia Roma, da aula de Gravura em Madeira, expôs um desenho a lápis, cópia da gravura *Abraão expulsando Agar*, além de outros estudos[280]. Consequência dos tempos, nesta exposição de 1861 mostraram-se pela primeira vez fotografias.

Por tudo aquilo que fomos observando, podemos concluir que o desenho nas exposições da Academia de Belas-Artes de Lisboa resumia-se quase sempre a mostrar os trabalhos premiados de alunos realizados no âmbito dos concursos da aula de Desenho Histórico. Os professores desta aula, Joaquim Rafael e Aires de Andrade, principalmente o primeiro, preferiam mostrar pintura. Na verdade, ambos sempre foram pintores e, certamente para eles, o desenho era um meio para atingir um determinado fim pictórico.

Os desenhos expostos dos alunos consistiam em cópias de estátuas, baixos-relevos, estampas e modelo vivo. À excepção dos desenhos de Lupi ou de Rodrigues, com dois lápis sobre papel de cor, o que revelava uma boa técnica gráfica, a maioria dos registos gráficos assumir-se-iam como simples exercícios escolares dotados de pouco interesse plástico.

De acordo com os estatutos, o desenho surge por vezes na aula de Pintura Histórica, talvez um conselho do professor Fonseca para um maior domínio técnico e gráfico.

Como seria de esperar, pela própria metodologia artística, o desenho aparece com alguma abundância nos estudos e nos exercícios da aula de Gravura Histórica e de Gravura de Paisagem. A prática e a correcção do desenho eram indispensáveis para a gravura. Nestas exposições, observamos ainda o grupo de artistas românticos a pintar, a gravar, mas também a desenhar e a ganhar prémios.

[279] **Academia das Bellas Artes de Lisboa. Quinta Exposição. 1861. Descripção das Obras de Bellas-Artes.** Lisboa, 1862, pp. 1-6.
[280] Idem, p. 19-22.

3.6 A revolução dos jovens românticos

Em 1843, Raczynski visitou a exposição trienal da academia e fez dela uma crítica pouco entusiasta. À excepção de alguns trabalhos, não encontrou elementos de progresso da academia e afirmou mesmo que ali não se ensinava perspectiva. Contudo, prudentemente, com era seu hábito, manteve-se na expectativa, não fazendo um julgamento definitivo[281].

Alguns meses depois, o conde prussiano foi bastante mais crítico. Propunha que a academia se deveria chamar escola de desenho e que ensinasse precisamente desenho, perspectiva e anatomia. O desenho deveria ser feito a partir dos gessos e dos modelos nus.

Uma sugestão de Raczynski era a suprimir a aula de pintura, porque devido a "mille circonstances n'est pas pour le moment favorable." Sempre diplomata, escreve que a crítica não era dirigida aos méritos e serviços do professor Fonseca[282].

Aconselhava a que se mantivessem os professores e que não se nomeassem outros por algum tempo. Sugeria ainda que se trouxesse da Alemanha um pintor hábil na pintura do fresco para que se pudesse desenvolver esta técnica em Portugal e enviar alguns alunos a Munique. A capital da Baviera possuía as raízes, os ramos, as flores e os frutos da pintura. Deveria começar-se por Munique, porque "la vie donne la vie." Após esta visita, os jovens alunos poderiam então ir a Roma, Florença e Veneza estudar os melhores exemplos da arte antiga e clássica.

A ideia de Raczynski era naturalmente a de colocar os jovens talentos portugueses em contacto com uma moderna escola europeia. A sugestão do itinerário era igualmente cuidadosa e contrária ao que se costumava fazer: primeiro visitar-se-iam os locais da actualidade e só depois os do passado. Provavelmente, se a viagem artística se iniciasse pela Itália os jovens limitar-se-iam a reproduzir apenas o que viam, tornando-se miméticos. Depois, havia sempre o problema de já não terem disponibilidade mental, financeira ou qualquer outra para observarem e estudarem as coisas verdadeiramente modernas e actuais.

Voltando à sugestão de se fechar a aula do mestre Fonseca, julgamos que ela se prende evidentemente com a pequena revolta dos alunos. Ficava, aliás, muito bem neste panorama, que os alunos românticos tivessem a sua própria revolução.

---

[281] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 97. 6.ª Carta, Lisboa, 10 de Janeiro de 1844.
[282] Idem, p. 260. 11.ª Carta 11, Lisboa, 1 de Junho de 1844.

A história da Academia e da Escola de Belas-Artes de Lisboa está ainda, em grande parte, por fazer e nessa história seria interessante conhecer um pouco do historial da disciplina nesse estabelecimento de ensino. Com uma população estudantil muito jovem, pouco instruída e com óbvios problemas de adaptação eram frequentes alguns problemas disciplinares.

A adaptação dos alunos aos cursos nunca foi fácil, "sobrevivendo" apenas aqueles que tinham verdadeiro talento artístico e uma boa dose de perseverança. A este respeito, devemos recordar que o número de discípulos que faltavam às aulas e abandonavam o curso era bastante elevado - quase 50 %, só no primeiro ano lectivo -, a que se juntava um material didáctico pouco estimulante e de reduzida qualidade e as instalações do convento de S. Francisco. As instalações da Academia eram naturalmente as melhores para um convento, mas pouco próprias para uma escola de artes plásticas:

"Está estabelecida [a Academia de Belas-Artes de Lisboa] no antigo convento de S. Francisco, um dos maiores de Lisboa, e que nunca chegou a concluir-se. A sua construção é pesadissima, e destituida de todas as riquezas architectonicas; possue grossas paredes e abobadas mui baixas, estreitos corredôres e salas, que abrangem o antigo espaço de duas ou tres cellas, e uma frontaria com as suas janellinhas, á similhança d'um pombal, muito inferior ás da maior parte das casas de habitação."[283]

Os episódios de indisciplina ocorriam com alguma frequência, como atirar bombas nas salas de aula, danificar o material didáctico, perturbar o sossego dos colegas, até um caso de contornos bem mais graves que consistiu na tentativa, ou mesmo na consumação, de uma violação acompanhada de agressão, com a ponteira de um chapéu de sol, a um dos moços da Academia que testemunhou a cena. Este último caso, ocorrido em 1861, foi imediatamente resolvido pelo director Assis Rodrigues, com a expulsão do prevaricador de acordo com o artigo 79 dos estatutos[284].

Naturalmente, cada professor tinha o seu feitio e o seu modo de se relacionar com os alunos. Este relacionamento percebe-se por vezes bem, de acordo com as observações a cada um dos alunos, feitas pelos professores. Por exemplo, é evidente a habitual bonomia de Anunciação, para quem quase sempre tudo estava bem e os discípulos

[283] Alfredo Elviro dos Santos – **As Artes Portuguezas no Século XIX ou breves considerações sobre o seu estado, causas e remedios do mesmo.** Braga, 1882, p. 25. Sobre o edifício vd. Margarida Calado – **O Convento de S. Francisco da Cidade.** Lisboa, 2000. O estilo chão do edifício tem a marca de Custódio Vieira (pp. 29, 76, 78).

[284] AFBAL – Caixa 18. Por se tratar de um caso bastante melindroso, não transcrevemos os nomes das pessoas envolvidas.

revelavam capacidade, até à maior distância e crítica de mestres como Fonseca, Lupi ou Simões de Almeida (Tio). Afinal, numa época em que a pedagogia moderna estava a dar os seus primeiros passos, os mestres revelavam, por vezes, pouca sensibilidade para com os seus discípulos.

Segundo muitas críticas, inclusive no seio da Academia, os professores eram escolhidos por serem bons artistas (que soubessem pintar e esculpir, etc.) e não propriamente por serem grandes pedagogos[285] ou, já agora, teóricos de arte.

Na aula de Desenho Histórico, no tempo de Joaquim Rafael, o clima parece ter sido bastante pacífico. Joaquim António Marques, colega de Anunciação na Academia, refere que este professor era de todos o "mais bondoso e bemquisto", apesar de a aula ser uma "caqueirada informe" de gessos[286].

Conhecemos apenas uma petição dos alunos da aula de Desenho Histórico, datada de 22 de Fevereiro de 1839 **(Doc. 5)**, na qual pedem que seja revogada a ordem que não permitia que os alunos voluntários pudessem entrar na sala à mesma hora que os alunos ordinários. Os alunos referem que necessitam de passar bastante tempo na sala de aula a desenhar e a desenvolver as suas capacidades. A justificação era pois, além de pedagógica, de bom senso:

"Se fossem os mestres que nos ensinassem tudo, qualquer / se veria na necessidade de frequentar simultaneamente muitas Aulas, e não / aprender nada, é claro pois que muita couza há que estudamos por nós / mesmos, e quem nos passaria o atestado de que entramos n'uma Livraria / a estudar o que não podemos ter em caza?"[287]

Dos oito discípulos subscritores, encontra-se a assinatura de Joaquim António Marques e Tomás José da Anunciação, ambos voluntários.

Não conhecemos os desenvolvimentos do caso, contudo deve ter sido favorável às pretensões dos alunos pelas razões apresentadas e respeito demonstrado, que se observa pela redacção e impecável grafia utilizada.

Depois de Anunciação e dos seus colegas terem passado pelo "labyrintho das estampas e dos gesso da aula de desenho", que, se subentende, fizeram com prazer, por serem

---

[285] Varela Aldemira – **A Pintura na Teoria e na Prática.** Lisboa, 1961, p. 13.

[286] (M.) Joaquim António Marques – *Thomaz José da Annunciação*, in **Revista Contemporanea**, Primeiro Anno, Abril de 1859, pp. 492 e 494. O texto de Marques é interessante, pois este autor foi colega de Anunciação e aluno dos professores Rafael e de Fonseca.

[287] AFBAL – Caixa 12: **Petição dos alunos da aula de Desenho.** Datada de Lisboa, 22 de Fevereiro de 1839.

esses os exercícios de desenho, passaram para a aula de pintura. Nesta, em vez de aprenderem a técnica da pintura e de pintarem regularmente, o professor Fonseca obrigava-os a desenhar cabeças e pregas dos quadros quinhentistas que a Academia possuía, pintando apenas dos gessos em claro-escuro. Este martírio durou cerca de três, quatro anos até que os alunos se revoltaram e abandonaram a aula em 1844[288].

A revolta foi motivada pelo "petulante" António Manuel da Fonseca, dado a poucas palavras e que não permitia que os discípulos criassem, inventassem ou sequer interpretassem. A revolta provocou estrondo nas Cortes. Gritou-se "reforma... reforma..." pelos corredores conventuais e fizeram-se comícios (certamente os primeiros de muitos comícios e de festas) no conhecido pátio da cisterna.[289]

Infelizmente, não há registo da revolta estudantil nas actas da Academia desse ano de 1844 ou no seguinte[290]. Como sabemos, escreve-se nas actas apenas aquilo que se quer. Também nada surge nos discursos dos membros das Cortes[291].

O protesto contra a cópia de estampas, de estátuas e ornatos formou uma espécie de cenáculo de revolucionários: Anunciação, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Joaquim Marques, Metrass, João Monteiro, Lupi, Leonel Marques, José Rodrigues, Patrício, Marciano, Bastos, Cristino e até o portuense e nobre Luís de Meneses[292]. Anunciação e os seus camaradas pretendiam pintar, e naturalmente desenhar, do natural, em vez de reproduzir o que já tantas vezes haviam feito[293].

A situação pouco dano deve ter causado a Fonseca, pois cinco anos depois propôs a compra de uma colecção de estampas de autores clássicos e de reconhecido mérito para os alunos utilizarem, tendo sido escolhidas duzentos e onze exemplares, no valor de 73$480 réis[294].

O ambiente pesado que levou à revolta dos alunos pode ter tido origem, além do ensino repetitivo da cópia na aula de pintura, no concurso de 1843, no qual o filho do mestre Fonseca, António Tomás, venceu. O tema proposto aos quatro concorrentes (Tomás da Fonseca, Joaquim António Marques, Joaquim Pedro de Sousa e Francisco Metrass) foi um quadro a óleo de 1 m 35 por 1 m 13 com o tema *A Criação do Homem* e um esquisso a óleo, feito em três horas, com a temática de *A Reconciliação do Filho*

[288] (M.) Joaquim António Marques – *Thomaz José da Annunciação*..., p. 494.
[289] Diogo de Macedo – **Tomás José da Anunciação.** Lisboa, 1951, p. 11.
[290] ANBA – **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850.**
[291] Segundo a pesquisa feita on-line do site da Assembleia da República.
[292] Diogo de Macedo – op. cit., p. 11.
[293] Diogo de Macedo – **Tomás da Anunciação. Chefe do Romantismo.** Lisboa, 1955, p. 6.

Pródigo. Tomás da Fonseca venceu a medalha de ouro, Marques o *accessit* e os restantes nada[295]. Raczynski, num tom invulgarmente jocoso e enigmático, referiu-se ao concurso dizendo que o Espírito Santo havia descido sobre os alunos, inspirando-os a todos da mesma maneira[296]. Zacarias d'Aça interpreta estas palavras do diplomata e historiador como significando a descida do pincel do professor Fonseca sobre os concorrentes[297]. Os jovens alunos pintaram, certamente como o mestre Fonseca e, no confronto, ganhou o filho do professor; com efeito, deve ter ocorrido uma verdadeira descida de espírito santo de orelha. O possível nepotismo certamente irritou os discípulos perdedores e os seus colegas.

Almeida Garrett é bastante mais comedido nas suas críticas. Achou o assunto, *A Criação do Homem*, artística e poeticamente muito difícil para alunos e com a agravante do prazo limitado de seis meses para trabalharem. Assim, na opinião do escritor, o tema que a Academia tinha apresentado para o concurso destinava-se aos maiores génios e aos mais hábeis professores, como Rafael e Miguel Ângelo.

Na análise das pinturas, Garrett considerou que o trabalho de Fonseca Júnior, pela execução geral e no grupo dos anjos, merecedor do primeiro lugar; o quadro de Marques era superior na ideia (leia-se composição), mas inferior na realização; o de Sousa impressionava pela execução das roupas de Deus-Padre e, finalmente, a tela de Metrass apresentava a melhor figura de Adão[298]. A qualidade da figura nua indicia uma precoce apetência por estes temas por parte deste discípulo e que se revelará no futuro na sua obra pictórica.

Relativamente aos esquissos a óleo, o poeta distinguiu o de António Tomás da Fonseca, por revelar o melhor entendimento do assunto e a forma como "grupou as duas figuras."[299] Este esquisso, reproduzido por meio de vinheta em madeira no *Jornal das*

---

[294] ANBA – **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 296, Conferência Ordinária do Corpo Académico,de 30 de Maio de 1849.

[295] Sobre o concurso vd. *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**..., pp. 7-8; Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 95, 6.ª Carta, sobre a Exposição de 1843; Joaquim António Marques – **O quadro de Enéas. Analyse.** Lisboa, [185-], pp. 20-21; José Maria de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 2.º ano, 1860, p. 490; Zacarias d'Aça – *Francisco Augusto Metrass*, in **O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 23.º ano, volume XXXIII, n.º 760, 10/2/1900, p. 27 e n.º 761, 20/2/1900, p. 38 e Diogo de Macedo – **Os Românticos Portugueses.** Lisboa, 1961, p. 55.

[296] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 95.

[297] Zacarias d'Aça – *Francisco Augusto Metrass*, in **O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, 23.º ano, volume XXXIII, n.º 761, 20/2/1900, p. 38.

[298] Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, 1843, p. 56.

[299] Ibidem.

Bellas-Artes[300], **(Fig. 20)** mostra uma composição muito clássica, dominada por uma ampla diagonal ascendente que é sublinhada por uma porta do lado direito. A cena passa-se em frente dum trecho de arquitectura clássica, mais precisamente a zona inferior de um edifício, com uma porta, uma pilastra e um nicho vazio ao centro da composição. É precisamente o nicho que enquadra de maneira rigorosa as cabeças do filho e do pai. Todos estes elementos arquitectónicos, sobretudo o nicho sem qualquer escultura, derivam do tratado de Serlio. O gosto de Fonseca júnior pelos elementos arquitectónicos parece ser igualmente um forte indício da sua futura formação de arquitecto.

Como se sabe, depois desse concurso, Tomás da Fonseca e Metrass foram para o estrangeiro completar a sua formação. Quanto a Joaquim Marques, que foi convencido a participar no concurso pelo professor Fonseca, não mais lhe perdoou. Na década de 50, escreveu um opúsculo violentíssimo contra o Fonseca e o seu *Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Tróia*. Não foi apenas criticada a pintura, mas igualmente a capacidade artística e o carácter do professor[301].

Os temas eram, na verdade, de tal forma complexos que os alunos concorrentes pediram ao Dr. Loureiro para consultarem e estudarem a obra que Raczynski tinha oferecido à Academia, *Histoire de l'Art Moderne en Allemagne*, copiosamente ilustrada com dezenas de gravuras de pinturas dos mais importantes artistas alemães contemporâneos. Como já referimos, Loureiro, que estava a elaborar o discurso desse ano, não facultou aos alunos esse célebre e completo trabalho do conde e historiador alemão[302]. Era "a eterna história dos concursos..."[303]

O concurso está presente nas actas da Academia através de algumas informações, das quais, a mais interessante e crítica, é uma nota à margem, anónima, escrita primeiramente a lápis e depois, por cima, a tinta, a propósito do tema *A Criação do Homem* ou de "*Deus formando o homem*", que transcrevemos:

"Foram curiosos os re-/sultados desta prova / do concurso. O autor / de um dos quadros, es-/tudante pudibundo re/duziu ao minimo... o / dente com que Adão / havia de mais tarde / trincar a famosa / maçã. / Santa gente! //"[304]

[300] Idem, p. 57 e Índice do n.º IV do *Jornal das Bellas-Artes*. A vinheta em madeira com a cópia do *impromptum* foi desenhada pela próprio Fonseca Júnior e gravada por Coelho.
[301] Joaquim António Marques – op. cit.
[302] ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1838-1843**: Acta n.º 213 de 3 de Junho de 1843.
[303] Zacarias d'Aça – *Francisco Augusto Metrass*, p. 27.
[304] ANBA – **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1838-1843**: Acta n.º 202 de 20 de Fevereiro de 1843.

Depois de outras informações sobre o concurso e de uma questão sobre os votos de aprovação válidos, revelou-se que o vencedor do esquisso número 1 era António Tomás da Fonseca, com dezoito votos de aprovação e apenas um de reprovação, mercê "de seu inquestionavel merito." Nessa ocasião, o director Francisco de Sousa Loureiro, achou por bem dirigir-se aos outros três concorrentes "mui delica-/das expressões de louvor, e intimando-os por par-/te da Academia, que muito dignos se fizeram de / especial contemplação pela honrosa maneira / com que procuraram desempenhar a ardua / empreza a que se haviam proposto."[305]

Apesar das palavras simpáticas, certamente para desanuviar um clima que se adivinhava algo tenso, o alunos, ao que parece, pouco se impressionaram com o gesto diplomático do director.

A revolta de 1844 coincide também, por coincidência ou não, com a morte do primeiro director da Academia, o Dr. Francisco de Sousa Loureiro. O episódio parece ter sido importante para os discípulos, tendo ficado o mestre Fonseca com a sua pedagogia de sempre. Mais tarde, quando alguns dos discípulos ascenderam a lugares docentes da Academia, a coexistência parece ter sido mais ou menos pacífica, se exceptuarmos as habituais polémicas dos concursos, cujo alvo foi quase sempre Assis Rodrigues. Uma foto posterior dos vários protagonistas desses acontecimentos testemunha que os acontecimentos de 43 e 44 haviam sido esquecidos[306].

Nessa fotografia **(Fig. 21)**, datada de 1852, estão presentes os "cinco artistas em Sintra", rodeando Fonseca, que está ao centro e sentado. Muito provavelmente, a foto comemora o facto de Anunciação ter ascendido, nesse ano, ao cargo de professor substituto da Aula de Paisagem e de Produtos Naturais da Academia. Em pé, e também ao centro, por cima do professor, encontra-se Tomás da Anunciação. Sentados, a ladearem Fonseca, estão Rodrigues, do lado direito do professor, e Metrass do lado esquerdo. Em pé, a ladearem Anunciação, encontram-se Cristino, à sua direita e Bastos, à sua esquerda. A fotografia deve ser entendida como uma espécie de reconciliação e de homenagem que o grupo dos jovens românticos prestou ao professor Fonseca. Consideramos que o

[305] ANBA – **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1838-1843**: Acta n.º 220 de 9 de Dezembro de 1843, define, no essencial o historial deste concurso: a definição do tema da "reconciliação do filho Prodigo"; revela que o primeiro prémio de pintura histórica coube ao esquisso n.º 1 com dezoito votos a favor e um só de reprovação; discute a pretensão de um dos candidatos sobre os votos de aprovação recebidos e as palavras simpáticas do director para com os outros candidatos.

[306] A foto que referimos encontra-se em Julio de Castilho – **José Rodrigues. Pintor Portuguez.** Lisboa, 1909, Est. 4, p. 25 e em Maria de Aires Silveira – **João Cristino da Silva: 1829-1877.** Lisboa, 2000, p. 169. Nesta fotografia, datada de 1852, estão sentados, da esquerda para a direita: José Rodrigues, António

posicionamento dos seis artistas não é obra do acaso: o professor está ao centro e sentado; Anunciação, está por cima dele, em posição de destaque, como centro e inspiração dos jovens artistas; Rodrigues à direita de Fonseca parece denunciar a predilecção que o professor sempre teve por este discípulo. Também Cristino está à direita do seu amigo de sempre, Tomás da Anunciação.

Depois da revolta dos discípulos, tudo ficou pacificado, pois em 1846 Fonseca tinha como alunos, na sua aula de Pintura Histórica, uma verdadeira turma de luxo: Anunciação, Cristino, Lupi, Leonel Marques Pereira e João Pedro Monteiro, entre outros alunos menos conhecidos[307].

Com os acontecimentos na Aula de Pintura Histórica, os discípulos fizeram a sua pequena revolução, numa época, inícios do século XIX, em que elas abundavam um pouco por todo o lado, na política e no país. Os alunos pretendiam pintar em vez de desenhar o que haviam já desenhado vezes sem conta.

Como facilmente se percebe, estavam no limiar de descobrir o exterior, de sair do "pombal" do convento de S. Francisco e ir para a natureza. No ar livre e na natureza poderiam desenhar e pintar livremente. Deste modo, o desenho e a pintura começava a afastar-se dos ideais clássicos da Academia e a assumir uma expressão mais livre[308], no duplo sentido da palavra.

3.7. 1860: o desenho e os saberes teóricos

Em 1860, tem lugar uma polémica entre o escritor e crítico José Maria de Andrade Ferreira e a Academia de Belas-Artes de Lisboa, por intermédio de João José dos Santos. Muitas das polémicas e das pseudo-polémicas em torno da Academia revelavam muitas vezes discussões estéreis com parca consistência argumentativa, quase sempre surgidas devido a concursos para vagas de docentes. Na verdade, não deveríamos estar à espera de grandes discussões teóricas e metodológicas, quando a maioria dos protagonistas pouca formação e cultura artística possuíam. Nesta polémica, entre outras, foram afloradas algumas questões da teoria e da prática do desenho.

Manuel da Fonseca, Francisco Metrass, e em pé: João Cristino da Silva, Tomás da Anunciação e Vítor Bastos.

[307] AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**, Mapas de Março, Abril, Maio e Junho de 1846. A turma tinha uma média de sete alunos.

[308] José Fernandes Pereira – *Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico*..., p. 32.

Andrade Ferreira, como já escrevemos no capítulo dedicado à historiografia, foi um dos publicistas que mais apoiaram e divulgaram a obra artística da geração romântica. Em 1856 escreveu seis longos artigos nas páginas da *Illustração Luso-Brazileira*, intitulados «A Academia das Bellas-Artes de Lisboa e a Necessidade de uma Reforma.»[309] O texto visava, como o próprio título indica, uma reforma da academia, precisamente vinte anos após a fundação deste estabelecimento de ensino. Segundo Andrade Ferreira, ao longo dessas duas décadas nada de notável se havia produzido, excepção feita para o grupo de esculturas e para o frontão do teatro de D. Maria II[310]. Na altura, o texto de Andrade Ferreira parece ter tido pouco impacte no seio da academia.

Quatro anos depois, em 1860, Andrade Ferreira, publicou o mesmo texto - apenas com pequenas alterações de palavras e actualizações, principalmente de carácter biográfico de alguns artistas -, nas páginas oficiais do *Diário de Lisboa* e depois em opúsculo[311].

A republicação parece que se deveu ao trabalho que por esse tempo uma comissão, no âmbito da nova organização do Conselho Superior de Instrução Pública, formada por Andrade Corvo, Magalhães Coutinho e Latino Coelho, fazia com o objectivo de examinar o estado da academia de Lisboa e de indicar os melhoramentos necessários. Andrade Ferreira, achando-se preterido da referida comissão ou com o objectivo de informar a opinião pública, voltou então à carga com o mesmo texto, apenas com algumas pequenas modificações já assinaladas, com o título mais imperativo de *A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa*.

Passados 24 anos da fundação da Academia o panorama artístico era desolador, impondo-se a necessidade de uma reforma:

"Os differentes edificios e todas as demais obras, em pintura ou esculptura, produzidos desde então, não attestam senão atraso, ausencia de sentimento artistico, e a insistencia na pratica de theorias velhas e reprovadas. Nada por ahi se vê que não demonstre a falta de educação technica e a carencia absoluta de conhecimentos superiores da historia e da esthetica."[312]

---

[309] Andrade Ferreira - *A Academia das Bellas-Artes de Lisboa e a Necessidade de uma Reforma*, in **Illustração Luso-Brazileira**, Lisboa, vol. I, n.º 17, 26 de Abril de 1856, p. 135; vol. I, n.º 18, 3 de Maio de 1856, p. 139; vol. I, n.º 20, 17 de Maio de 1856, pp. 154-155; vol. I, n.º 21, 24 de Maio de 1856, p. 162; vol. I, n.º 23, 7 de Junho de 1856, pp. 182-183; vol. I, n.º 26, 28 de Junho de 1856, pp. 202-203.

[310] Idem, vol. I, n.º 17, 26 de Abril de 1856, p. 135.

[311] José Maria de Andrade Ferreira – **A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa, 1860. O texto de Ferreira surgiu inicialmente no Diário de Lisboa, números 21,23,24,26,75 e 85 de 1860, de acordo com João José dos Santos – **Exame Critico do Opusculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira.** Lisboa, 1860, p. [3] da "Advertencia."

[312] Idem, pp. 8-9.

A única excepção que Andrade Ferreira indica como testemunho do progresso da arte da escultura era o frontão e as estátuas do teatro lisboeta do Rossio[313].

O diagnóstico do autor era demolidor: a discreta e fraca acção da academia eram consequência da má organização e dos seus vícios[314].

O autor evitou, desta maneira, e muito diplomaticamente, criticar os mestres como Fonseca, Assis, Cerqueira, Sequeira e André Monteiro, considerando-os professores de reconhecido mérito[315]. Entusiasta da geração romântica que se ia afirmando no panorama nacional, Ferreira elogia o trabalho artístico de Anunciação, Metrass, Rodrigues, Cristino, Bastos, Meneses, Sousa e Monteiro, entre outros; principalmente o primeiro, a quem se refere várias vezes ao longo do texto[316]. Quase todos eles se formaram no estrangeiro ou pelo seu génio natural, casos de Anunciação e Bastos, nada devendo à Academia[317].

Num texto raro e bem construído para o nosso meio, no qual se fazia um retrato fiel do ensino académico, eram apresentadas diversas e algumas interessantes sugestões curriculares e pedagógicas. Umas das ideias fundamentais prendia-se com um ensino do desenho mais exigente e rigoroso, afastando-se do mito que para formar artistas era necessário apenas e exclusivamente a aprendizagem desta matéria:

"O desenho é por certo a base, a condição essencial de todo o complexo de estudos de bellas artes. É no desenho que os alumnos devem concentrar a maior força e assiduidade da sua applicação. O desenho para a pintura, é o mesmo que a arithmetica para as mathematicas. (...)
Mas no desenho, como ensino primordial, não está tudo. Antes da mão saber pegar no lapis é preciso que o intendimento tenha noções com o que possa dirigir. O artista não reside só no manejo do pincel, no preparo da palheta, no empaste das tintas; o artista é intelligencia, é a alma, é o coração. E nenhuma d'estas grandes propriedades do homem se engrandece e exalta, sem o estudo proprio para as preparar e desenvolver.
É pelo contrario da harmonia d'estas qualidades que nasce o gosto do bello, o sexto sentido do homem, e aquelle que indica os dotes soberanos do artista."[318]

---

[313] Idem, p. 9.
[314] José Maria de Andrade Ferreira – **A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa**, pp. 14-15.
[315] Idem, p. 14.
[316] Idem, pp. 13-14, 17, 27, 41-42. Além destes nomes, Ferreira refere ainda os de Novais e de Mackphail. Os apelidos Monteiro e Sousa correspondem a João Pedro Monteiro e a Joaquim Pedro de Sousa.
[317] Idem, pp. 13-14.
[318] Idem, p. 21.

Segundo Andrade Ferreira, muitos teóricos da arte e da academia "sustentavam encarniçadamente" que o desenho devia ser o primeiro estudo dos mancebos, com uma preocupação exclusiva da prática material e oficinal da arte, sem o auxílio da instrução literária[319]. Os conhecimentos literários eram fundamentais para o escultor e para o pintor, sendo um erro exigir aos alunos que se matriculavam saberem apenas ler e contar[320]. A pouca instrução e cultura dos discípulos deveriam ser supridas com a anatomia, a perspectiva, a história, a história da arte, a literatura, além do desenho[321]. Todos esses saberes deveriam constituir o corpo de estudos[322]. A má organização, a falta desses "estudos preparatorios e complementares" e uma instrução geral eram os vícios capitais da Academia[323].

A anatomia era apenas falada na academia e a perspectiva dada por uma compilação de teorias e regras. Nenhum destes estudos era considerado com a "seriedade" que se impunha para o futuro do artista[324]. A anatomia, por exemplo, era transmitida através de simples explicações de algumas noções, como definiam os estatutos, e sobretudo pelo estudo do nu. Deste modo, Fonseca, professor de Desenho Histórico, cumpria aquilo que uma lei "absurda" determinava[325].

Com o aprofundamento desses estudos, a academia necessitava de materiais que não existiam, como uma série de modelos de anatomia plástica, com as dissecações feitas sobre cadáveres, compêndios sobre anatomia e proporção humana e livros de anatomia comparada com diversas espécies de animais[326].

O ensino artístico apenas focalizado no desenho e na estreita prática oficinal levava a que os alunos, como bem referiu Andrade Ferreira, conseguissem apenas copiar gravuras que serviam de modelos e as estátuas do *Gladiador*, do *Antinoo*, do *Apolo de Belvedere*, da *Vénus de Milo* ou do *Laocoonte*. Os pobres alunos pouco conseguiam fazer, vendo-se "entre mil embaraços", sem esses modelos à frente ou quando lhes era dado um tema que não tivessem visto ou copiado anteriormente[327] Os discípulos sabiam apenas da parte mecânica e material, conseguindo copiar e reproduzir e não criar. A

[319] Idem, p. 20.
[320] Idem, pp. 18-19.
[321] Idem, p. 23 e 50.
[322] Idem, p. 23.
[323] Idem, p. 18.
[324] Idem, p. 24.
[325] Idem, p. 25.
[326] Idem, p. 26.
[327] Idem, p. 28.

academia preparava unicamente o "copista automatico"[328] e não o futuro e verdadeiro artista. Quando o ensino se limitava a copiar estampas, estátuas ou alguns quadros[329], o que estava em causa era um "mister" e nunca uma "arte."[330]

Um dos aspectos anedóticos deste ensino era a cópia de gravuras de paisagem, invariavelmente com cenas suíças, italianas ou reproduzindo quadros ingleses, não aproveitando os alunos as paisagens e os animais de Portugal. Tomás da Anunciação bem tentara inverter esta situação, mas o "circulo de ferro dos preconceitos academicos e uma organização incompleta" restringiam a eficácia da sua acção enquanto docente[331].

Andrade Ferreira, a propósito da pintura de paisagem, de que era entusiasta, sistematiza uma série de ideias estéticas e de práticas artísticas pertinentes[332].

Esta visão pedagógica de conjunto a que a Academia de Belas Artes de Lisboa devia aspirar tinha ainda uma razão muito forte: o ensino da componente prática das artes plásticas, além de limitativo e incompleto, assentava em frágeis alicerces - para cúmulo, aquilo que se desenhava e copiava era de pouca qualidade!

" (...) na Academia deram sempre e dão ainda a copiar aos alumnos bustos e estatuas barbaras, gravuras incorrectissimas, lithographias francezas defeituosas ou insignificantes, e estampas de traço largo, que offendem evidentemente a anatomia, e as regras do claro escuro."[333]

Deste modo, impunha-se a necessidade de a academia possuir uma colecção de estátuas e modelos clássicos assim com uma galeria de bons quadros nacionais e estrangeiros. As estátuas existentes eram imperfeitas. Também pela sua antiguidade, muitas estavam mutiladas e outras caiadas para encobrir as fracturas. A colecção de modelos de estátuas deveria igualmente ser alargado a outras proveniências, épocas, escolas e escultores[334].

[328] Idem, p. 29.
[329] Idem, p. 43.
[330] Idem, p. 44.
[331] Idem, p. 27.
[332] Idem, pp. 39-49.
[333] Idem, p. 18.
[334] Idem, pp. 54-57. Além da colecção de modelos de estátuas gregas, Andrade Ferreira sugere outros modelos de proveniência francesa e italiana. As esculturas de Versailes, Tulherias, Louvre, Museu Britânico e da Gliptoteca de Munique tinham bons modelos que podiam e deviam ser reproduzidos. A colecção da Academia de Lisboa podia ser melhorada e ampliada a partir dos modelos existentes no Louvre e em Roma.

Uma galeria de quadros era essencial no ensino da pintura, que abusava bastante do estudo do gesso, omitindo, muitas vezes, a cópia frequente e sistemática dos melhores quadros dos mestres conhecidos[335].

Era também fundamental uma reforma completa das estampas que existiam na Academia de Belas-Artes de Lisboa e que serviam para o ensino do desenho. As litografias de Julien, apesar da sua beleza, que serviam na perfeição para as paredes de um gabinete de leitura, eram pouco didácticas, pois as regras do desenho perdiam-se na "celeridade fogosa" do hábil artista francês[336].

Todas estas melhorias nos materiais didácticos tinham como objectivo melhorar o ensino artístico, no qual o desenho, a aritmética das belas-artes, tinha um papel essencial. Sem ele o futuro artista seria "curvo e annuviado", porquanto nem todos poderiam ser como Delacroix que conseguia suprimir com o deslumbramento de um colorido vigoroso e brilhante as incorrecções do lápis[337].

Ao invés do trabalho mecânico e automático que se praticava na academia, o discípulo diante da paisagem deveria explorar todas as concepções da natureza:

"Mal a sua mão dirija o lapis com destreza, deve ser no meio dos campos, em frente das maravilhas da vegetação e dos mais variados episodios da creação animada, que as suas idéas voem e se multipliquem, porque só no centro d'estes aspectos, como um theatro de interminavel e riquissima variedade de perspectivas, a phantasia acha os verdadeiros germens de fecundação."[338]

A visão profundamente romântica do autor, na qual o desenho deveria ser realizado dentro da natureza, afigura-se muito importante na teoria e na prática do desenho. As ideias e as recordações desenhadas em bosquejos rápidos, nas quais frequentemente se revelava a emanação saída da alma do artista, serviam no *atelier* para criar os quadros[339].

A aula de Pintura Histórica, que exigia profundos conhecimentos literários e de história da arte, centrava o seu ensino no estudo do nu, o que pressupunha uma boa formação de anatomia teórica e prática. Nesta aula eram necessários modelos vivos que, segundo

[335] Idem, p. 52. A cópia dos quadros, revelava aos alunos muitos dos segredos pictóricos, como os processos de empaste, o manejo do pincel e a harmonia das cores. A cópia de pinturas notáveis de diversas escolas tinha ainda a vantagem de apresentar todos os elementos do estudo teórico e empírico dessas escolas e dos seus diversos estilos.
[336] Idem, p. 53.
[337] Ibidem.
[338] Idem, p. 45.
[339] Idem, pp. 45-46.

Andrade Ferreira, eram geralmente difíceis de encontrar, sobretudo aqueles que tinham uma perfeita e elegante estrutura[340].

O texto de Andrade Ferreira termina com a sistematização das suas ideias fundamentais para a reforma da academia de Lisboa: os alunos teriam de possuir o curso de instrução secundária, podendo frequentar o liceu ao mesmo tempo que a academia; o estudo da perspectiva deveria ser mais completo, tendo os alunos que necessitassem de aprofundar este conhecimento a possibilidade de cursar a aula de física na Escola Politécnica; também a anatomia deveria ser mais exigente, com o ensino teórico ministrado pelos professores de Escultura e Pintura Histórica e a obrigatoriedade de os alunos frequentarem as aulas de anatomia teórica e os estudos de dissecação que faziam parte do primeiro ano do curso das ciências médicas da Escola Médico-Cirúrgica; o ensino da aula de paisagem teria por base e como modelo único a natureza; criar uma colecção completa de estudos-modelos de anatomia plástica, como existia nas melhores academias europeias; completar e melhorar a colecção de modelos em gesso e formar uma galeria dos melhores quadros que eram propriedade nacional, inaugurar uma aula da Gravura em Madeira; e, finalmente, anexar aos vários estudos da academia uma cadeira de História da Arte[341].

A resposta ao texto de Andrade Ferreira foi dada por João José dos Santos, numa série de artigos do jornal *A Federação*. Como Ferreira editou, para maior publicidade, um opúsculo, Santos viu-se obrigado a publicar o seu próprio texto. Esta publicação, que Santos não desejava, foi feita unicamente para responder com o devido "antidoto" ao "veneno" de Ferreira[342]. Santos estranhou o facto de Andrade ter utilizado o *Diário de Lisboa*, a publicação oficial do governo, precisamente para censurar os funcionários públicos da Academia e as repartições do próprio governo[343].

O título, *Exame Critico do Opusculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira, offerecido á dita Academia*, é elucidativo, principalmente pela oferta e homenagem feita à Academia.

Convirá dizer algumas palavras acerca do seu autor. João José dos Santos (1806-1892)[344] foi um gravador cuja obra Ernesto Soares definiu como correcta e não notável;

---

[340] Idem, pp. 50-51.
[341] Idem, pp. 62 –64.
[342] João José dos Santos – **Exame Critico do Opusculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira**, p. [3] da "Advertencia."
[343] Idem, p. 50.
[344] Para a biografia deste gravador, vd. Ernesto Soares – **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. II, Lisboa, 1971, pp. 548-557 (esta obra, cuja 1.ª ed. é de 1940, além da biografia dos artistas,

dominava as técnicas, mas faltava-lhe o génio de artista. Era um bom funcionário, mas a sua educação artística ficou limitada ao que se aprendia em Portugal na época[345]. Os seus primeiros estudos foram feitos na Aula Pública de Desenho, dirigida por Faustino José Rodrigues, entre 1816 e 1821; foi discípulo do gravador Gregório Francisco de Queiroz entre 1824 e 1831. Aprendeu ainda francês, inglês, física e química. A partir de 1833 exerceu o cargo de administrador das minas de chumbo de Ventuzelo, em Trás-os-Montes, onde realizou uma série de mapas para o cadastro da zona. Por decreto de 1839, foi nomeado artista agregado da Aula de Gravura da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Acompanhou Raczynski em algumas viagens artísticas no nosso país, deu-lhe várias informações e realizou para o célebre historiador de arte alguns desenhos e gravuras[346]. Desde 1854 era bibliotecário da Academia de Belas-Artes A obtenção deste cargo deveu-se aos méritos do seu trabalho e à sua assiduidade. Segundo a tradição, nunca fez um catálogo da biblioteca, porquanto a sua notável memória permitia-lhe conhecer todas as obras, números de páginas, formatos, autores e prateleiras onde estavam os exemplares. Contudo, esta tradição é pouco consistente, desde que publicou, anonimamente, o *Catalogo dos Livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa* (1862)[347].

Pela portaria de 8 de Janeiro de 1864, foi nomeado professor substituto interino da Aula de Gravura, tendo exercido esse cargo até 1881[348]. Contudo, havia concorrido a esse lugar em 1852, tendo sido preterido por Joaquim Pedro de Sousa, que foi nomeado para o cargo em 20 de abril de 1854. Contestou o resultado do concurso, escrevendo uma carta ao inspector geral da Academia, datada de 12 de Dezembro de 1852, na qual alega ter o melhor currículo e as melhores referências dadas por Raczynski e critica a conduta do presidente do júri, Francisco de Assis Rodrigues. O ataque ao director geral e professor de Escultura foi mesmo bastante violenta, quando o acusa de não cumprir os estatutos da Academia por não apresentar o número de peças exigido nas exposições

---

inventaria as suas principais gravuras) e Henrique de Campos Ferreira Lima – **O Gravador João José dos Santos.** Guimarães, 1949.

[345] Ernesto Soares – **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. II, p. 549.

[346] Henrique de Campos Ferreira Lima - **O Gravador João José dos Santos**, pp. 5-6.

[347] Ernesto Soares – **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. II, pp. 548-549.

[348] Henrique de Campos Ferreira Lima - **O Gravador João José dos Santos**, p. 6. Como já mencionámos, João José dos Santos, em 26 de Maio de 1866, propôs que se gratificasse os moços do Hospital de S. José devido aos seu trabalho na preparação de cadáveres para as aulas de anatomia que os alunos da Academia recebiam nesse hospital, AFBAL – Caixa 14: **Do artista João José dos Santos, de 26 de Maio de 1866.**

trienais[349]. Homem com pretensões literárias e teóricas, publicou algumas obras e discursos[350].

A resposta a Andrade Ferreira é claramente a de alguém que se considerava conhecedor de questões teórica e que além de artista agregado era o bibliotecário da Academia. A defesa do estabelecimento de ensino e do seu corpo docente pode ainda ser entendida como uma forma de desanuviar o clima do referido concurso e de o autor se insinuar aos professores, artistas agregados e, principalmente, a Assis Rodrigues.

O texto de João José dos Santos, ao contrário do de Andrade Ferreira, não transmite qualquer ideia ou sugestão para o ensino da academia, sendo unicamente uma crítica sistemática a cada uma das ideias apresentadas. Por isso, cita abundantemente o texto de Ferreira, pondo em causa sobretudo imprecisões, termos mal empregues ou contradições. Num texto bastante árido relativamente a ideias originais, pouco ou nada tem a dizer sobre as propostas concretas de Andrade Ferreira, apenas procede à sua refutação. Com tantas citações do seu opositor, Santos venceu-o pelo menos em número de páginas, 77 contra 64.

Na sua opinião, o governo havia de "marchar na reforma da academia pouco a pouco", porque ela precisava apenas de reformas parciais, não existindo má organização nem os vícios detectados por Andrade Ferreira[351]. Este, nas palavras do seu crítico, era um dos senhores que fora da academia, "de papo cheio", pregavam "ás duzias as reformas, os conselhos, as censuras, os doestos (...)" se o governo desse ouvidos a tais conselhos cairia em absurdos artísticos e em desperdícios de dinheiro[352].

O texto, no que diz respeito às questões pedagógicas, desmente no essencial a fraca qualidade dos modelos e das estampas que os alunos tinham ao seu dispor[353], defendendo no essencial as práticas ministradas na academia lisboeta.

Santos nega serem os bustos e as estátuas da academia "barbaras". Na verdade, eram exemplares paradigmáticos, provenientes das melhores escolas e mestre e que se encontravam nas escolas de belas-artes de Roma e Paris. Para reforçar o seu argumento, Santos teve a preocupação de elencar todas as estátuas que existiam[354].

---

[349] Henrique de Campos Ferreira Lima - **O Gravador João José dos Santos**, p. 8. A referida carta está transcrita na totalidade nas pp. 9-15.
[350] Idem, p. 7.
[351] Idem, p. 34.
[352] Idem, p. 28.
[353] Idem, p. 27.
[354] Idem pp. 29-30.

Também as gravuras não eram "incorrectissimas" e afirmar semelhante coisa era um disparate. A propósito das litografias de Julien, elas encontravam-se em todas as escolas de arte públicas e particulares portuguesas e estrangeiras. João José dos Santos não entende ainda as censuras relativas às estampas de traço largo que ofendiam a anatomia e as regras do claro-escuro. Não era o traço que prejudicava a anatomia, mas o saber ou não a desenhar correctamente. Os traços largos ou estreitos eram utilizados de acordo com a técnica dos artistas. Para rematar estes argumentos, lembra os belos e clássicos desenhos de estudos do nu do insigne Domingos Sequeira, nos quais se observava sobre o trabalho do esfuminho os traços largos, sem afectar a anatomia e o claro-escuro[355].

João José dos Santos é pouco entusiasta quanto à profundidade e diversidade dos saberes teóricos da academia defendidos por Andrade Ferreira. Com efeito, considera um exagero o estudo anatómico dos artistas ser semelhante ao de um qualquer curso de medicina ou de cirurgia. A este propósito, lembra a «Introdução a um Curso de Anatomia applicada ás Bellas Artes» publicado no *Jornal de Bellas Artes* (1857) da autoria do lente da Escola Médico-Cirúrgica, José Eduardo Magalhães Coutinho, que estava na comissão a examinar o estado da academia.

Em relação a este curso de anatomia, desencadeou um dos mais violentos ataques, com uma boa dose de ironia à mistura, acusando Andrade Ferreira de não ler textos e estudos portugueses, por andar nas regiões mais elevadas da literatura da escola de Dumas, Hugo, Sue, Sand, etc., o mesmo era dizer cultivando o "gallico-romantico."[356]

As noções de arquitectura civil, a teoria e as regras da perspectiva, a geometria e a teoria das sombras estavam explicadas nas obras de José da Costa Sequeira[357], uma das quais ilustradas precisamente por João José dos Santos, enquanto a anatomia e as proporções se encontravam nos já citados *Methodo das Proporções* e *Anatomia* e *Memoria d'Esculptura* de Francisco de Assis Rodrigues. Todas estas obras tinham a vantagem de serem da autoria de artistas e professores da academia, que, desta maneira, cumpriam os deveres profissionais do seu magistério[358].

Acerca dos restantes saberes, podemos afirmar que João José dos Santos defendia apenas o essencial: concorda que o artista deveria saber história, mais concretamente

[355] Idem, pp. 31-32.
[356] Idem, pp. 35-37.
[357] José da Costa Sequeira – **Compendio de Geometria Pratica Applicada ás operações do Desenho.** Lisboa, 1839 e **Noções Theoricas de Architectura Civil, seguidas de um Breve Tractado das Cinco Ordens de J. B. de Vignola.** Lisboa, 1839. À excepção de duas, todas as estampas desta obra foram gravadas por J. J. dos Santos.
[358] João José dos Santos – **Exame Critico do Opusculo**..., p. 38.

conhecer os costumes, as formas de vestir e as tendências morais, mas julga a história da arte um luxo e não uma necessidade[359]. No entanto, algumas páginas à frente, o crítico distraiu-se e defendeu que na pintura histórica eram necessários conhecimentos literários e de história da arte[360].

A teoria da arte podia encerrar mesmo alguns problemas. Mengs, Lairesse, Reynolds, etc., que João José dos Santos diz ter lido, revelavam-se "metaphysica", tendo o artista grande dificuldade em segurar o lápis, pincel, buril e cinzel se seguisse inteiramente aquelas "abstracções."[361] Neste ponto concreto, e na melhor tradição oficinal, Santos defende a primazia do aspecto prático sobre o teórico.

A sugestão de os alunos deverem possuir instrução secundária foi acolhida por Santos com alguma ironia[362].

Os argumentos de Andrade Ferreira relativos à pintura de paisagem foram muito criticados, desde logo pela contradição de Tomás da Anunciação ser o chefe fundador, mas preso aos vícios académicos[363].

Os aspectos ligados às práticas do desenho da academia eram considerados por João José dos Santos como correctos:

"Parece-me que ainda mesmo o bestunto mais alheio a assumptos de arte conhecerá que se a nossa academia *produz* discipulos que *saibam*, que *decorem*, que *reproduzam*, que *dêem* todas estas provas de saberem desenhar as estatuas classicas que há, e que são as que existem em todas as academias das nações civilisadas, a nossa academia não póde fazer mais em credito seu, interesse dos alumnos, e gloria da sua patria. (...) Quem o quizer verificar entre nas aulas de desenho e gesso da academia e verá pendurados nas suas paredes os desenhos aclaro-escuro, de todas as estatuas classicas pelos alumnos premiados nos concursos annuaes."[364]

O criticado "copista automatico" era para Santos a prova do sucesso, a qualidade do ensino ministrado na academia, que conduzia ao profundo conhecimento da arte do desenho[365].

---

[359] Idem, p. 56.
[360] Idem, pp. 63 e 76-77.
[361] Idem, p. 66.
[362] Idem, p. 77.
[363] Idem, pp. 46 e 61. João José dos Santos escreve que os artistas pintavam paisagens naturais (Sintra, Mondego, Buçaco Tejo, Santarém, etc. (pp. 43-44) Afirma ainda que as gravuras que os pintores nacionais copiavam não eram as referidas por Andrade Ferreira, mas boas litografias de Calâne, Jocottet, Rosa Bonheur e Troyon, além de quadros de outros autores, como Vernet, Thielen, Bourgognon e Pereda. (p. 43).
[364] Idem, p. 48.
[365] Idem, p. 49.

A única correcção que se podia implementar era a melhoria dos modelos vivos. Nesta opinião, está em sintonia com Andrade Ferreira. A principal razão para esta dificuldade era a falta de educação nas classes sociais que forneciam os modelos. A realidade portuguesa estava muito atrás de Paris, da Itália, da Prússia e da Alemanha. Mesmo na Itália as mulheres sabiam o que era servir de modelo aos artistas[366]. A observação é relevante num país tão católico como Portugal. Na verdade, deveriam ser raríssimas as portuguesas dispostas a posar nuas ou semi-nuas para artistas[367]. Os desenhos de modelo vivo eram invariavelmente de homens, sendo as mulheres copiadas dos materiais didácticos do costume: das estampas e estátuas. As complicações com os modelos já haviam sido experimentadas e descritas por Cirilo[368].

O problema em arranjar modelos era de tal forma complexo que João José dos Santos estava a pensar publicar uma dissertação sobre o tema dos modelos na academia[369].

O autor considera válida a colecção de estátuas e refere que o governo estava a preparar duas salas para a galeria de quadros[370].

Num discurso que deveria ser recitado na sessão solene trienal da Academia de Belas-artes de Lisboa em 1862, João José dos Santos não alimentou a polémica, referindo-se, fundamentalmente, ao importante papel deste estabelecimento de ensino, recordando os seus estatutos e julgando que seria útil que a academia tivesse uma voz activa na edificação, distribuição, decoração da cidade e dos seus monumentos[371].

Em conclusão, cotejando os dois textos da polémica, relativamente à teoria do desenho e ao seu ensino, podemos afirmar que Andrade Ferreira pretendeu melhorar as práticas do desenho, concebendo-o numa perspectiva mais exigente, com o auxílio da anatomia, da perspectiva, da história da arte e de outros conhecimentos teóricos. Nesta exigência, Andrade Ferreira era raczynskiano[372]. Ao invés, João José dos Santos considerava as práticas do ensino do desenho na academia perfeitamente válidas, resistindo a tornar a

---

[366] Idem, pp. 63-64.

[367] Idem, p. 64 João José Santos salienta que as pessoas sentiam uma enorme timidez e uma espécie de horror em servirem de modelos: "Em alguns individuos será até invencivel, especialmente no sexo feminino."

[368] Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memorias**, p. 18.

[369] João José dos Santos – op. cit., p. 64. Nesse estudo, que acabou por não ser publicado, Santos propunha-se educar o indivíduo para ser modelo, perceber qual o melhor temperamento e índole para essa tarefa e criar com o auxílio do governo na academia uma verdadeira escola onde se educariam os modelos vivos.

[370] Idem, pp. 71 e 73.

[371] João José dos Santos – **Discurso que deveria ser recitado na Academia de Bellas Artes de Lisboa por occasião da sessão solene trienal em 29 de Março de 1862 dedicado á mesma Academia.** Lisboa, 1862. O discurso que foi recitado nessa sessão foi o de Assis Rodrigues.

[372] Luís Varela Aldemira – **Um Ano Trágico**, p. 242.

academia demasiado intelectual, através do aprofundamento dos vários conhecimentos teóricos.

3.8 O triunfo do desenho nas décadas de 70 e 80

Em 1862, o marquês de Sousa Holstein foi nomeado vice-inspector da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Nesse mesmo ano, a Academia recebeu o título de Real.

A tentativa de reformar a Academia vinha do ano de 1845, quando alguns professores deixaram manuscritas algumas ideias a esse respeito, como Joaquim Rafael, António Manuel da Fonseca, Francisco de Paula Araújo Cerqueira, entre outros. Essa tentativa de reforma interna, que parece nunca ter sido ratificada pelo governo, consistiu em alterar pouquíssimos artigos, e quase sempre ao nível da redacção, portanto, da forma e não tanto do conteúdo. Ainda assim, verifica-se que os professores propunham mais direitos e uma maior defesa da sua classe docente; advogavam a criação de "moços" para os serviços ordinários e externos da Academia e das aulas; e actualizaram os prémios pecuniários dos concursos[373].

Andrade Ferreira publicou, em 1856, como já referimos, um programa para a reforma, republicado em 1860, e que teve como consequência a resposta de João José dos Santos. Na aula de Desenho Histórico, sucedeu a Joaquim Rafael, falecido em 1864 (que parece ter contado com o auxílio de Lupi nos últimos tempos), Joaquim Gregório Nunes Prieto (1833-1907), discípulo de Anunciação e mais tarde professor de Pintura de Paisagem[374]. Este pintor, que foi convidado, pelo vice-inspector Sousa Holstein em Agosto de 1868, para reger a cadeira de Desenho Histórico, escreveu um longo relatório sobre o estado da aula datado de 21 de Fevereiro de 1870[375] **(Doc. 6)**. Como Joaquim Rafael em 1845, Prieto queixou-se da qualidade das estampas da aula "(...) na / maior parte incorrectas, e algumas continham erros / graves."[376] O professor afirma que não era possível exigir dos estudantes trabalhos com a correcção, quando se reproduziam maus exemplares, pois "Os defeitos adquiridos em qualquer aula como doutrina / verdadeira, são

[373] FBAL - Arquivo - Caixa 15: Proposta para a reforma dos Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa offerecida ao exame da mesma pela Comissão para esse fim nomeada, in **"Actas - Pareceres e mais papéis relativos a um projecto de refórma dos Estatutos da Academia que se quis fazer no anno de 1854 [sic]".**

[374] Diogo de Macedo – **Académicos e Românticos.** Lisboa, 1950, p. 18 e Fernando Pamplona – **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. IV, Lisboa, 2000, pp. 372-373.

[375] AFBAL – Caixa 11: **Relatório de Joaquim Prieto**, datado de Lisboa, 21 de Fevereiro de 1870.

[376] Idem, fl. 1

difficillimos de corrigir."[377] A constatação do professor a propósito das estampas, revela que Andrade Ferreira tinha razão nas suas críticas.

Prieto era igualmente de opinião que a sua disciplina, como base para as aulas superiores ou somente para a aplicação às artes industriais, deveria leccionar de forma desenvolvida os rudimentos do desenho, por meio do desenho linear geométrico ou dos princípios da perspectiva, o mesmo era dizer "a linguagem e a orthogra/phia da forma." Simultaneamente, o professor ensinaria desenho elementar de figura e de ornato reproduzido de estampas. As bases do desenho seriam dadas no primeiro ano; ao invés da prática na Academia que, desde a sua criação, reservava o primeiro ano ao desenho elementar de figura[378].

Perante os parcos materiais didácticos, o professor parece ter dado mais importância à vertente do desenho geométrico, destinando para os cursos superiores a representação do corpo humano e o academismo do costume.

Como iremos analisar um pouco mais à frente, o relatório de Prieto defende no essencial as ideias que Vítor Bastos havia apresentado anteriormente, em Agosto de 1868.

A figura e o percurso artístico de Joaquim Gregório Nunes Prieto, "pintor de natureza morta", cujo desenho era superior à pintura, na opinião de João Cristino da Silva, coadunavam-se com o perfil de professor da aula de Desenho Histórico. Para o autor do quadro *Cinco artistas em Sintra*, o desenho de Prieto era suficiente e vigoroso o claro escuro, mas o colorido medíocre[379]. A crítica de Cristino e a apetência de Prieto pelas hortaliças e frutos indiciam um perfil artístico mais gráfico que cromático.

Vítor Bastos, em virtude da sua presença numa comissão de reforma, escreveu também um relatório sobre as alterações do ensino da escultura, mas igualmente acerca de todas as aulas que julgasse necessárias[380] **(Doc. 7)**. Nesse trabalho, criticou severamente a aula de Desenho Histórico com o seu "nome pomposo" e gozando de uma importância que na verdade não possuía[381]. Se a aula e os seus princípios tinham cabimento aquando da fundação da Academia, em 1836, naquele momento deveria ser pensada de forma diferente[382].

---

[377] Ibidem.
[378] Idem, fl. 1-1 v.º
[379] João Christino da Silva – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866. Revista de Bellas Artes.** Lisboa, 1866, p. 17.
[380] AFBAL – Caixa 11: **Relatório sobre o ensino da Escultura elaborado pelo professor Vítor Bastos.** O relatório, enviado ao vice-inspector Sousa Holstein, é datado de Lisboa, 5 de Agosto de 1868.
[381] Idem, fl. 2 e 3.
[382] Idem, fl. 2 v.º-3.

Os discípulos, segundo Vítor Bastos, não recebiam uma correcta formação de desenho do antigo e do modelo vivo. Ainda por cima o ensino era deficiente em rudimentos, o que tinha consequências negativas para as outras aulas. Para isso, Bastos preconizava que na aula de desenho se ensinassem os princípios de geometria e de perspectiva, desenho linear e as quatro ordens de arquitectura[383]. Os discípulos habilitados nestas matérias deveriam então exercitar-se no desenho histórico (cópia de figura), ornamento, princípios de paisagem (cópia de paisagem). Depois de dominarem estes estudos, passariam a frequentar as aulas superiores da academia[384].

O professor defendia que o desenho estivesse dividido em duas partes: o ensino rudimentar do desenho, destinado às classes operárias ou a curiosos; e o ensino superior, principiando este no estudo do desenho do antigo (gessos), que considerava ser o primeiro ano de qualquer dos cursos da Academia (Pintura Histórica e de Paisagem, Escultura e Gravura), seguido do estudo do modelo vivo[385].

Esta última aula - que Vítor Bastos leccionava em acumulação com a de Escultura -, além dos problemas de asseio e salubridade, ainda mais evidentes por ser ministrada à noite e que seriam resolvidos com a construção de um novo espaço, tinha o grave problema de o modelo ser sempre, ou quase sempre, o mesmo. Os discípulos ao desenharem o mesmo indivíduo habituavam-se às suas formas defeituosas. Seria igualmente vantajoso que existissem modelos de várias idades[386].

Todas estas sugestões ao ensino do desenho inseriam-se na proposta de Vítor Bastos para uma nova estrutura do curso de escultura com a duração de sete anos. Para cada um deles, o professor de escultura, naturalmente, apresentou os respectivos exercícios.[387]

Mas voltemos à questão da reforma. O objectivo essencial de reformar a Academia na segunda metade do século XIX deve ser entendido (além da fatalidade bem portuguesa de sempre racionalizar e poupar devido à limitação dos recursos humanos e das verbas disponíveis), como uma tentativa de actualizar uma orgânica e uma série de pressupostos pedagógicos que se confundiam com as velhas academias do século XVIII. Não foi por acaso que se começou a fazer a distinção entre academia e escola, evitando-se qualquer confusão entre as duas entidades. A academia tinha uma organização e objectivos diferenciados do moderno conceito de escola que se pretendia

[383] Idem, fl. 3 v.º
[384] Idem, fl. 4.
[385] Idem, fl. 4 v.º
[386] Idem, fl. 6 v.º-8.
[387] Idem, fl. 4 v.º-6 v.º

implementar. O primeiro a defender que a academia se deveria chamar escola de desenho, foi, como já referimos, Raczynski em 1844[388].

A clara separação entre a Academia e a Escola de Belas-Artes havia sido sugerida por João José dos Santos (de maneira ainda pouco afirmativa) e principalmente por Sousa Holstein[389]. Esta divisão foi contemplada na legislação da reforma da Academia de 22 de Março de 1881[390]. A Academia tinha como objectivo promover o desenvolvimento das Belas-Artes e os estudos arqueológicos, principalmente, em relação à História e à Arte Portuguesa[391].

Da primeira comissão para a reforma da Academia, nomeada em 1868, faziam parte, como representantes do estabelecimento de ensino, António Manuel da Fonseca, Miguel Ângelo Lupi e, com já registámos, Vítor Bastos. Esta comissão não levou qualquer projecto a bom termo[392]. Pela portaria de 22 de Março de 1870 nomeou-se uma outra comissão de que faziam parte o vice-inspector da Academia, Sousa Holstein; o director geral, Assis Rodrigues, o académico de mérito, visconde de Meneses; os professores da Academia, António Tomás da Fonseca e Vítor Bastos; o lente da Escola Médica, Tomás de Carvalho e o conselheiro João Palha de Faria Lacerda[393].

A reforma de 1871/1872 definia que os alunos deveriam ter no mínimo dez anos de idade e exame de instrução primária. Todos eles eram obrigados a frequentar um curso elementar de desenho (ou curso preparatório de desenho), dividido em quatro anos e que compreendia o desenho geométrico, elementos de desenho de figura, desenho de ornato, desenho de arquitectura, desenho de paisagem, desenho do antigo e desenho do nu.

Antes de 1875, os alunos frequentavam, durante o segundo ano, uma aula de Elementos de História e Corografia; no segundo e terceiro anos, uma aula de Anatomia; no terceiro

---

[388] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 260. 11.ª Carta 11, Lisboa, 1 de Junho de 1844.

[389] João José dos Santos – **Discurso que deveria ser recitado na Academia de Bellas Artes de Lisboa por occasião da sessão solene trienal em 29 de Março de 1862 dedicado á mesma Academia**, p. 11. O autor afirma que todas as academias começaram por ser escolas elevando-se depois a esta categoria, como as de Roma, Bolonha, Florença, Paris, etc. A de Lisboa tinha as duas componentes, sendo os seus membros investidos do duplo carácter de académicos e de professores.

Marquês de Sousa Holstein – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, a Organização dos Museus e o serviço dos Monumentos Historicos e da Archeologia offerecidaas á Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875**. Lisboa, 1875, p. 22: "Conservem-se em Lisboa e Porto duas escolas superiores (e melhor seria que, em vez de academia, se lhes chamasse o que elas são, escolas)"

[390] **A Reforma da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (Decreto de 22 de março de 1881).** Lisboa, 1884, p. 3, Título I, Capítulo I, Artigo 1.º "a academia real de bellas-artes de Lisboa divide-se em *academia*, propriamente dita, e em *escola de bellas artes*."

[391] Idem, p. 3, Título I, Capítulo I, Artigo 2.º.

[392] Margarida Calado - *O Ensino do Desenho, 1836-1987,* in **"... o risco inadiável". O Caderno do Desenho. Lagoa Henriques**, p. 90.

[393] Luís Varela Aldemia – **Um Ano Trágico**, p. 249.

ano, uma aula de História de Portugal e no quarto ano, uma aula de História da Grécia, de Roma, do Renascimento e de Portugal. Deste modo, procurava-se corrigir a falta de instrução teórica dos alunos que saíam da academia, depois de concluírem os seus estudos. Terminado este curso de desenho, os estudantes podiam escolher as aulas superiores de arquitectura, escultura, pintura de figura, pintura de paisagem e gravura a talho doce. Além destas aulas, funcionava provisoriamente uma de gravura em madeira. Os alunos costumavam frequentar estas aulas durante quatro ou cinco anos[394].

Conforme as instruções regulamentares, aprovadas pela portaria de 28 de Dezembro de 1872, o curso preparatório do desenho tinha a seguinte estrutura:

1.º ano
Desenho geométrico e noções de perspectiva (às segundas, quartas e sextas, das 9 às 2 horas);
Desenho de figuras por estampas (às terças, quintas e sábados, das 9 às 2 horas);
Desenho de ornato por estampas (todos os dias, das 12 às 2 horas).

2.º ano
Anatomia (terças e sextas, das 8 às 9 horas);
Desenho do antigo, anatomia e proporções (todos os dias, das 9 às 12 horas);
Desenho de ornato pelo relevo (às segundas, quartas e sextas, das 12 às 2 horas);
Desenho de arquitectura (às terças, quintas e sábados, das 12 às 2 horas).

3.º ano
Desenho do antigo, 2.ª classe (todos os dias, das 9 às 12 horas);
Desenho de paisagem (às segundas, quartas e sextas, das 12 às 2 horas);
Desenho de arquitectura (às terças, quintas e sábados, das 12 às 2 horas).

4.º ano
Desenho do natural (todos os dias, de 1 de Março ao fim do ano, das 9 às 12 horas);
Desenho de panejamentos (todos os dias, das 12 às 2 horas)
Desenho do natural (todas as noites de Outubro a Fevereiro, das 6 às 8 horas)
História da arte e princípios de estética (1.ª parte)[395].

---

[394] Marquês de Sousa Holstein – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal**..., p. 4. Luís Varela Aldemia - **Um Ano Trágico**, p. 249 refere que esta comissão de 1870 não realizou qualquer trabalho, o que é incorrecto, porquanto as **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal** descrevem toda uma orgânica de ensino diferente dos estatutos originais.

[395] AFBAL – Caixa 11: **Cópia das Instrucções regulamentares approvadas pela Portaria d'esta data para o curso preparatorio de desenho na Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.** Este documento está assinado por António Maria de Amorim, pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, e tem a data de 28 de Dezembro de 1872.
Os alunos ordinários ou voluntários eram obrigados a seguir o curso por esta sequência. Os discípulos fabris ou curiosos, depois de obterem aprovação no 1º ano, podiam frequentar as disciplinas dos anos seguintes, mediante autorização do director da Academia.

Como já apontámos, o curso preparatório de desenho era acompanhado por um elenco de disciplinas teóricas.

A divisão do ensino em duas grandes áreas, o curso preparatório de desenho e os cursos especiais de arquitectura, pintura, escultura e gravura, manteve-se no essencial até 1911[396].

A existência do ensino teórico da Anatomia, História e História da Arte no curso preparatório de desenho testemunha afinal que Andrade Ferreira tinha plena razão nos seus argumentos.

Em 11 de Novembro 1875 é nomeada uma outra comissão para elaborar um novo projecto de reforma. Dessa comissão faziam parte, entre outras individualidades, Sousa Holstein (presidente da comissão), Assis Rodrigues, António Tomás da Fonseca, Vítor Bastos e Luciano Cordeiro (secretário) [397]. A Academia Portuense de Belas-Artes estava representada na comissão pelo seu vice-inspector, o conde de Samodães e por Tadeu Furtado, professor da mesma academia[398]. Esta comissão teve o grande mérito de publicar um texto que foi, muito provavelmente, o mais completo e ambicioso plano que se debruçou sobre o ensino das artes, os museus e os monumentos de todo o século XIX. As *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal* tiveram uma enorme divulgação, tendo sido impressos quatro mil exemplares[399].

Pela mesma época, Sousa Holstein numa quase totalmente ignorada entrada sobre a Academia Real de Belas-Artes de Lisboa no *Dicionário Popular,* dirigido por Pinheiro Chagas (1876), traça uma diagnóstico demolidor sobre a instituição, explicitando muitas das suas disposições "obsoletas" e "inexequiveis" e a necessidade de uma completa

---

Para a matrícula do 2.º ano, os alunos ordinários e voluntários deviam apresentar, como habilitação necessária, documento que provasse que tinham sido aprovados em francês, por um estabelecimento do estado.

Os alunos, que não obtivessem aprovação em todas ou em parte das disciplinas de um ano do curso, eram obrigados a repetir aquelas em que haviam sido reprovados.

Os discípulos reprovados em dois anos sucessivos na mesma disciplina só podiam continuar os cursos da Academia como alunos fabris ou curiosos.

O estudante perdia o ano em qualquer disciplina se tivesse um número de faltas superior à quinta parte das aulas efectivas, qualquer que fosse o motivo dessas faltas.

Finalmente, os alunos que frequentassem regularmente os quatro anos do curso de desenho e tivessem sido aprovados nos exames respectivos tinham uma certidão geral que lhes servia de diploma.

[396] Margarida Calado - *O Ensino do Desenho, 1836-1987*, in **"... o risco inadiável". O Caderno do Desenho. Lagoa Henriques**, p. 90.

[397] Marquês de Sousa Holstein – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal**... pp. [1-3] "Decreto" e "Extracto da Acta da Sessão de 6 de Dezembro de 1875."

[398] Thadeu Furtado – **Apontamentos para a Historia da Academia Portuense de Bellas Artes.** Coimbra, 1896, p. 10.

[399] Marquês de Sousa Holstein – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal**... p. [2], "Extracto da Acta da Sessão de 6 de Dezembro de 1875."

reorganização[400]. Holstein critica sobretudo o facto de alunos de 10 anos de idade se poderem matricular na Academia apenas com um único exame de instrução pública. Aos 20 anos podiam saber talvez desenhar ou pintar, mas ignorando totalmente história, geografia, arqueologia até língua portuguesa. Os alunos de arquitectura aprendiam unicamente a desenhar arquitectura, mas não recebiam qualquer noção da arte de construção, de estilo, de história e de matemática. Deste modo, nunca seriam arquitectos. Perante este quadro, a própria Academia havia organizado o curso de desenho em 4 anos e introduzido cursos de anatomia aplicada às artes e de história artística e estética, cujas despesas saíam da sua própria dotação[401]. Os estatutos eram deficientes, obsoletos e minuciosos; a dotação era insuficiente e o ensino incompleto. Todavia, segundo Holstein, o remédio era fácil e não pesaria muito sobre o tesouro e o resultado compensaria largamente os sacrifícios que o país tivesse de fazer[402].

Voltando à comissão, a mesma reafirmou a estrutura do curso preparatório de desenho que era obrigatório para os cursos superiores de arquitectura, pintura, escultura e gravura. Além do desenho geométrico, elementos de desenho de figura, de paisagem e arquitectura, a comissão considerava essencial o ensino da geometria descritiva e perspectiva e de disciplinas teóricas como história, geografia, introdução à história natural, elementos gerais de física e química, aritmética, geometria, rudimentos de trigonometria, etc.[403]

Ao ensino da arquitectura, pintura histórica e de paisagem e escultura faltava ainda a indispensável instrução geral e auxiliar[404].

Também o curso geral de desenho, apesar de não ser tão amplo, harmónico e sólido como seria de desejar, preparava o artista, pois o desenho era a base principal de todas as artes plásticas. O ensino, aturado e sistemático, deveria partir de simples elementos gráficos, subindo até à mais variada imitação e chegar às mais complexas composições. A importância do ensino era fundamentada na recomendação de Donatello aos seus discípulos[405].

---

[400] Marquês de Sousa Holstein – *Academia Real de Bellas Artes de Lisboa*, in **Diccionario Popular... dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 1.º vol., Lisboa, 1876, pp. 47-48.
[401] Idem, p. 47.
[402] Idem, p. 48.
[403] **Relatorio dirigido ao Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artistico e a organização do serviço dos museus, monumentos historicos e archeologia. Primeira Parte. Relatorio e projectos.** Lisboa, 1876, p. XXV.
[404] Idem, p. XXVI.
[405] Idem, p. XXIX.

O ensino das belas-artes no país, segundo o projecto lei desta comissão, estava dividido em três graus: o primeiro, ministrava-se nos liceus e nas aulas de elementos de desenho anexas às escolas superiores e na escolas especiais de desenho que se fundassem nos distritos e nos municípios do reino e nas suas possessões; o segundo grau seria constituído pelo curso geral e especial de desenho anexo às escolas superiores de belas-artes; por último, o terceiro grau consistia nos cursos profissionais de arquitectura, pintura, escultura e gravura, leccionadas nas escolas superiores de belas-artes[406].

Esta divisão seguia no essencial a estrutura das academias europeias que materializaram as propostas de Schadow de criação de cursos e de classes preparatórias que antecediam as classes superiores[407]. Este pintor e teórico alemão, como já escrevemos, foi um dos responsáveis por estabelecer uma sistema educacional que influenciou a maioria das academias europeias[408].

Na sua visão geral sobre as artes, a comissão não se esqueceu da importância das colecções e dos museus. Neste capítulo, defendia a criação e organização de um museu central em Lisboa subdividido em secções e cientificamente organizado em pintura, escultura, desenhos, gravuras, arquitectura, arte industrial e arqueologia. Defendia-se, igualmente, a criação de museus provinciais, museus locais de arte industrial e de museus temporários ou itinerantes e a ampliação da biblioteca de belas-artes e arqueologia que existia na Academia Real de Belas-Artes[409].

A necessidade da ampliar o núcleo de desenhos no museu era defendida da seguinte forma:

"Na academia de Lisboa existe já uma excelente collecção de desenhos originaes de grandes mestres. Com uma verba annual, que não carece de ser muito importante, porque estes productos são escassos no mercado, ir-se-iam acrescentando aos desenhos já existentes, os que por ventura nos deparasse a nossa boa sorte."[410]

A mesma estratégia deveria ser seguida em relação às gravuras, com verbas para a sua compra em lojas e em colecções particulares de relevo[411].

---

[406] Idem, p. 4 dos "Projectos Apresentados pela Commissão – Projecto de Lei".

[407] *"Pensées sur l'Éducation d'un Peintre, par Guillaume Schadow"*, in, Conte Athanase Raczynski – **Histoire de l'Art Moderne en Allemagne**, tomo I, pp. 273-274. Além deste texto de Schadow, vd. igualmente a sistematização deste ensino feita por Nikolaus Pevsner – op. cit., pp. 217-218.

[408] Nikolaus Pevsner – op. cit., p. 215.

[409] Marquês de Sousa Holstein – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal**... pp. 27-40.

[410] Idem, p. 31.

[411] Ibidem.

Joaquim de Vasconcelos, crítico assumido dessa comissão, não se fez rogado atacando com violência alguns dos seus membros, particularmente os artistas. Segundo ele, os três vogais e professores da Academia eclipsaram-se diante dos restantes membros que eram distintos literatos e simples amadores, que nunca haviam defendido o ensino da arte. Para Vasconcelos, Fonseca nada adiantou; Assis Rodrigues não deu aquilo que não tinha: ideias; e Vítor Bastos manteve-se sempre na penumbra, não apresentando qualquer projecto ou parte de projecto[412].

Ao que parece, o único contributo completo para as reformas que se pretendiam realizar nessa década de 70 foi o de Miguel Ângelo Lupi[413], que se baseou na estrutura de Friedrich Wilhelm Schadow, com a criação de três graus de ensino.

O primeiro grau, a Escola Elementar, consistia no desenho de figuras e sólidos geométricos, tendo o auxílio da aritmética e dos princípios da geometria. Este ensino seria ministrado nas escolas públicas ou particulares.

O segundo grau tinha a novidade de Lupi o ter destinado ao ensino industrial ou técnico, através da Escola de Aplicação da Arte à indústria e a Diversas Profissões. Esta escola compreenderia diversas classes com os seguintes conteúdos: 1.ª classe, Desenho de figura humana, pelo antigo e modelos vivo; 2.ª classe, Desenho de paisagem, animais, plantas, flores, ornatos, por estampa, por modelos, em baixo-relevo e em vulto e pelo natural; 3.ª classe, Perspectiva, teoria das sombras e elementos de desenho arquitectónico. As restantes classes, segundo este figurino, deveriam possuir apenas alguns elementos básicos de desenho. Assim, a 4.ª classe destinava-se à Escultura elementar de figura humana, de animais, plantas, ornatos, pelo antigo e pelo natural; 5.ª classe, Pintura de cenografia e a fresco; 6.ª classe, Gravura de Cunhos e Medalhas; 7.ª classe, Gravura em madeira; 8.ª classe, Gravura em pedras finas; 9.ª classe, Gravura a talho doce; e 10.ª classe, Litografia. Todas estas classes deveriam ser acompanhadas por diversas disciplinas, como Geometria Descritiva, Estereotomia, Desenho topográfico e levantamento de plantas, Mecânica industrial, Física aplicada às artes, Química aplicada às artes, Anatomia aplicadas às belas-artes, Geografia, História geral e pátria, História dos estilos de ornamentação e composição ornamental, Francês e Inglês.

Este segundo grau habilitava os alunos a diversos lugares: à Escola Superior de Belas-Artes, a professores de desenho dos liceus e outras escolas públicas, a desenhadores de

[412] Joaquim de Vasconcelos - **A Reforma do Ensino de Bellas-Artes II (Analyse da Segunda Parte do Realtorio Official)**, pp. 18-19.

[413] Miguel Angelo Lupi – **Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa, 1879.

repartições do Estado, a mestres de obras, entalhadores, canteiros, ourives, ceramistas, marceneiros, cenógrafos e "frescantes", gravadores de cunhos e medalhas, gravadores em madeira, gravadores de pedras finas, gravadores a talho doce e litógrafos.

Finalmente, o terceiro grau de ensino ministrava-se na Escola Superior de Belas-Artes com as três classes: Arquitectura Superior; Escultura Monumental e Estatuária; Pintura Histórica e de Género. As diversas cadeiras acessórias eram: Arqueologia, História da Arte e Estética, e Tecnologia geral, legislação sobre construções civis e higiene dos edifícios.

De acordo com a proposta de Lupi, as Escolas Elementares e as Escolas de Aplicação da Arte à Indústria e a Diversas Profissões e a Escola Superior de Belas-Artes seriam anexas à Academia[414].

A Reforma de 1881 instituiu, como dissemos, o curso geral de desenho, que consistia em quatro anos, com a seguinte estrutura:

1.º ano - Desenho linear; Desenho de figura por estampa; Desenho de ornato por estampa.

2.º ano – Geometria descritiva, Desenho do antigo; Desenho de ornato do relevo; Desenho arquitectónico; Anatomia.

3.º ano – Desenho do antigo; Desenho de ornato do relevo; Desenho arquitectónico; Desenho de paisagem; Geografia e História.

4.º ano – Modelo Vivo; Desenho de panejamentos; Cabeça de expressão; Desenho de ornato; Desenho de animal do natural; Desenho arquitectónico[415].

Este elenco podia ter algumas pequenas diferenças[416].

A estrutura revela uma tónica forte no desenho de ornato, primeiramente por estampa, seguido do relevo. Como era normal no ensino académico, o desenho iniciava-se na estampa, passava para os gessos (relevos e estátuas) e terminava no modelo vivo, nos panejamentos e na expressão da cabeça e rosto.

O desenho de animal partindo do natural é certamente uma consequência do magistério de Tomás da Anunciação.

No curso de Pintura de Paisagem existia igualmente o conteúdo de "Cabeça de animal do natural" (1º ano) e "Cópia de animal do natural"[417]

---

[414] Idem, pp. 15-18.

[415] AFBAL – Caixa 1 A: **Escola de Bellas Artes de Lisboa. Tabella para os exames dos alumnos do curso geral de desenho, no anno lectivo de 1884-1885.** Datada de 11 de Julho de 1885. Todas estas disciplinas tinham exames.

As provas de exame consistiam em desenhar vários exercícios, num determinado período de tempo definido pelo júri. Copiava-se principalmente a claro-escuro estampas, ornatos, modelos, torsos, modelos vivos, panejamentos sobre manequins e inclusivamente animais do natural. Além do desenho a claro-escuro, reproduzia-se igualmente a aguarela ornatos em relevo e em vulto[418].

Em 1881, o curso nocturno para operários contemplava disciplinas de Desenho linear geométrico; Desenho de figura por estampa; Desenho de ornato, Desenho de arquitectura; Desenho do antigo e Modelação do ornato[419].

Além do curso geral de desenho, o desenho era leccionado nas seguintes cadeiras: Primeira Cadeira: Desenho linear geométrico; Segunda Cadeira: primeira parte, desenho de figura por estampa e elementos de desenho do antigo; segunda parte, proporções do corpo humano e desenho anatómico; terceira parte, desenho de figura do antigo e do natural e desenho de panejamentos; Terceira Cadeira: Desenho Arquitectónico; Quinta Cadeira: Desenho e aguarela de animais e paisagem por estampa e do natural; Sétima Cadeira: primeira parte, cópia de quadros ou de modelos do natural em desenho, com aplicações à gravura a talho doce; Oitava Cadeira: primeira parte, cópia de quadros ou de modelos do natural em desenho, com aplicações à gravura em madeira; Nona Cadeira: primeira parte, desenho de ornato por estampa e do relevo; segunda parte, desenho de ornato do relevo; terceira parte, desenho, aguarela e pintura a óleo de ornato, com aplicação à decoração arquitectónica e às artes industriais[420].

Podemos afirmar que, no essencial, o desenho se mantinha nos limites académicos, como meio de ensinar os fundamentos geométricos, de copiar e reproduzir a figura humana e as respectivas proporções pelas estampas e pelas esculturas. Consequência do romantismo e do contacto com a natureza, o desenho e a aguarela, timidamente, reproduziam paisagens e animais não apenas de estampas, mas já do natural.

---

[416] AFBAL – Caixa 10: **Tabella para os exames dos alumnos do curso de desenho, no anno lectivo de 1882-1883.** Datado de 9 de Julho de 1883.

[417] AFBAL – Caixa 1 A: **Escola de Bellas Artes de Lisboa. Tabella para os exames dos alumnos dos cursos especiais no anno lectivo de 1884 a 1885.** Datado de 11 de Julho de 1885 e **Escola de Bellas Artes de Lisboa. Tabella para os exames dos alumnos dos cursos especiais no anno lectivo de 1887-1888.** Datado de 3 de Julho de 1888. Além destes conteúdos, existiam ainda "Figura em costume do natural" e "Paisagem do natural".

[418] AFBAL – Caixa 2: **Programma approvado em conferencia do conselho escolar de 11 de Julho de 1882, para os exames entre os alumnos do curso de desenho da Escola de Bellas Artes de Lisboa em conformidade do programma de 4 de Março de 1882.** Datado de 11 de Julho de 1882.

[419] AFBAL – Caixa 1 A: **Escola de bellas artes de Lisboa. Curso nocturno para Operarios. Horario da frequencia escolar e serviço dos senhores professores no anno lectivo de 1881 a 1882.** Datado de 3 de Novembro de 1881.

A maior exigência do ensino do desenho, com o curso preparatório de desenho que antecedia e os cursos especiais de arquitectura, pintura, escultura e gravura, revela o triunfo do desenho na Escola Superior de Belas-Artes. Esta divisão, criada em 1871 e reafirmada em 1875 foi legislada com a reforma de 1881 e continuou, como já escrevemos, até à reforma de 1911, num ciclo de 30 anos. Curiosamente, o espaço de tempo de cerca de vinte-trinta anos foi quase sempre a medida para a Academia, Escola, Escola Superior e Faculdade de Belas-Artes de Lisboa: 1836, 1871/1881, 1911, 1932, 1957, 1974/1983 e 1993[421].

A importância central conferida ao ensino do desenho, seguindo, afinal, as recomendações de Schadow e de Raczynski, era, de acordo com o sempre prudente e culto Rangel de Lima, a única possibilidade que restava ao ensino das artes plásticas, com a reforma que se pretendia fazer, organizar :

"(...) que nenhum discipulo sáia da Academia no fim do seu curso, sem saber, ao menos desenhar bem.
É o desenho a base essencial das bellas-artes. Sem elle nada se consegue. Haja vista os artistas estrangeiros, que, até depois de encanecidos na arte, e de estarem senhores de um grande nome, desenham sempre, porque da arte do desenho nunca se chega a saber o necessario.
Deve, quanto a nós, ser este o objectivo da reforma do ensino.
Façam-se bons desenhadores, que não nos faltarão bons pintores, bons esculptores, bons architectos e bons gravadores."[422]

Deste modo, as duas reformas da década de 70, posteriormente estabelecidas pelo decreto de 22 de Março 1881, demonstram uma visão pedagógica do ensino das artes plásticas claramente derivada do pensamento de Schadow, que havia sido divulgada entre nós por Raczynski. Por outro lado, o ensino da escola de belas-artes partia do curso preparatório de desenho, seguindo-se os cursos superiores artísticos, propriamente ditos. Num país sempre condicionado pelos parcos recursos humanos e materiais, apostou-se, lógica e prudentemente, no ensino do desenho que se pretendia abrangente e sólido.

O ensino artístico foi, por esta época, reforçado com um elenco importante de disciplinas teóricas, que visavam aumentar a instrução e a cultura dos futuros artistas.

---

[420] **A Reforma da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (Decreto de 22 de março de 1881)**, pp. 14-16.

[421] Vd. a tábua cronológica de Margarida Calado – *O Ensino do Desenho, 1836-1987*, in **"...o risco inadiável". O Caderno do Desenho. Lagoa Henriques.** Lisboa, 1988, p. 117.

[422] Rapin [Rangel de Lima] – *Revista Artistica*, in **A Arte**, Lisboa, Janeiro de 1879, p. 14.

Com estas reformas, a qualidade do desenho melhorou. Contudo, os melhores alunos, que tinham, pelo menos, uma razoável bagagem prática de desenho, tinham de partir para "países estrangeiros" a fim de concluírem a sua formação superior. Consequentemente, podemos afirmar que o "nosso" desenho, quase sempre enclausurado nas paredes da academia e nas fronteiras do país, viajou e dialogou com o desenho estrangeiro que observou e estudou.

3.9 O restante século XIX

Um dos maiores críticos do ensino da academia e da filosofia pedagógica do desenho no país foi Joaquim de Vasconcelos. A voz solitária do historiador portuense proclamava uma aposta forte no ensino do desenho em todos os graus, que pudesse ter uma aplicação às indústrias artísticas, com o objectivo de melhorar os seus produtos. O trabalho pioneiro de Vasconcelos na divulgação das escolas estrangeiras de arte aplicada às indústrias e dos respectivos modelos de ensino foi importante para o ensino secundário, correspondente aos liceus e às escolas industriais[423].

Ao contrário do que se poderia imaginar, o ensino do desenho existia no 2.º grau da instrução primária e na Universidade de Coimbra, porém, até 1857, sofreu algumas interrupções. Contudo, a partir dos começos da segunda metade do século XIX, o desenho tornou-se uma disciplina importante e imprescindível em Portugal. Não tanto pelo lado educativo e formativo, mas mais pelo aspecto prático e utilitário, particularmente por contribuir para o aperfeiçoamento da indústria e ser um meio prático que ligava a ciência à técnica[424].

Em 1861, começou a funcionar a aula de Desenho na sessão central do Liceu Nacional de Lisboa, sob a direcção de Teodoro da Mota (formado na Academia de Belas-Artes de Lisboa, professor de desenho nesse liceu, da escola normal do sexo feminino e dos recolhimentos da capital), autor de tratados fundamentais de desenho linear para o ensino primário e secundário[425].

Nessas obras, encontram-se o método de Pestalozzi, mas principalmente o estigmográfico, desenhando sólidos geométricos, objectos de uso quotidiano, caligrafia,

[423] Sofia Leal Rodrigues – op. cit., pp. 193-194.
[424] Alfredo Betâmio de Almeida – **O Desenho no Ensino Liceal.** Lisboa, [1960], pp. 5-6.
[425] Idem, p. 7. Os compêndios de Teodoro da Mota são os seguintes**: Compendio de Desenho Linear, para uso dos alunos dos lyceus nacionaes.** Lisboa, 1868; **Compendio de Desenho Linear, para uso das escolas de instrucção primaria.** Lisboa, 1869 e **Noções Elementares de Desenho Linear.** Lisboa, 1879. Todas estas obras tiveram várias edições.

frutos, flores, ornatos e mapas de Portugal e do mundo. Teodoro da Mota apresenta a definição tradicional de desenho:

"O estudo do desenho é essencial a todo o homem culto.
O desenho, obrigando a estar attento o individuo, faz nascer a reflexão, exerce a perspicacia e desenvolve a imaginação, cria o gosto do bello e o amor da ordem e do asseio, é um excelente preparatorio para a calligrafia, e serve para que todos, nas diversas profissäes sociaes, possam com auxilio do traço fazer facilmente comprehender muitas idéas e pensamentos, que difficilmente se explicariam fallando ou escrevendo"[426]

Desde o início até à reforma de 1948, o ensino de desenho nos liceus portugueses, através das várias reformas e métodos aplicados, traduziu-se na primazia do desenho geométrico em relação ao desenho à mão livre, o desenho à vista[427].

Previsivelmente, todas as críticas de Joaquim de Vasconcelos passaram à margem das escolas superiores de belas-artes. As críticas dirigiam-se, com já dissemos, sobretudo aos métodos (e neste aspecto, Vasconcelos já estava algo ultrapassado[428]) e à necessidade de ensinar desenho nos graus de ensino não superiores.

Nas escolas de belas-artes, continuava-se a ensinar muito desenho, numa abordagem cada vez mais naturalista. O desenho de modelo era suportado por conhecimentos mais profundos de anatomia; pelos modelos masculinos e femininos; pelas poses cada vez menos estáticas e escultóricas; pelos pontos de vista cada vez mais imprevistos e nos apontamentos plásticos e artísticos dos pormenores, através do claro escuro, das manchas de carvão que dialogavam com os modelos, etc., etc. A este propósito, podemos afirmar que o desenho de finais do século XIX se tornou menos linear e cada vez mais manchado[429].

---

[426] Theodoro da Motta; M. Ghira - **Compendio de Desenho Linear, para uso das escolas de instrucção primaria**. Lisboa, 1878, p. 3.

[427] Alfredo Betâmio de Almeida – **O Desenho no Ensino Liceal**, p. 29. Os vários métodos usados no ensino do desenho no nosso país foram: o método de Pestalozzi (de 1820), usado em Portugal entre 1860 e a reforma de 1895; seguiu-se o método estigmográfico (divulgado na Europa entre 1846 e 1873), aplicado no nosso país a partir de 1895 até 1905, ano em que começou a ser adoptado o método Guillaume. Este último foi inventado pelo escultor, teórico, professor e director da Escola de Belas-Artes de Paris. Eugène Guillaume era igualmente académico de mérito da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. (pp. 9, 15-16, 29-30)

[428] Alfredo Betâmio de Almeida – **O Desenho no Ensino Liceal**, p. 15. Vasconcelos foi um acérrimo defensor do método estigmográfico, quando este método já estava moribundo na Europa. Este também não permitia que a personalidade do aluno se revelasse, levando a uma interpretação esquematizada e repetida da natureza.

[429] Eduardo Duarte – *Pequenas Grandes Académias. Simões de Almeida (Tio) Desenhador e Professor*, in **Arte Teoria**, Lisboa, n.º 2, 2001, pp. 24-25.

Para trás ficavam os métodos antigos descritos por Ramalho Ortigão com as imprescindíveis cores da ironia. Em primeiro lugar o aluno começava com o canivete a fazer no "craião" um bico de agulha; em seguida colocava-o numa caneta de duas pegas contrapostas, calçadas por dois anéis corrediços; depois copiava olhos que "não consumiam menos de vinte dias, três cayões e doze pães", e depois bocas, queixos, nucas, testas, cabelos, sobrancelhas, barbas e penugens. Ao fim do ano, o aluno copiava uma estampa de Julien, a dois lápis, mais concretamente uma cabeça inteira, "com a recapitulação de todos os seus pertences."[430]

No segundo ano, o nosso aluno passava para a aula dos gessos e era colocada à frente duma cabeça de Vénus, normalmente eram sempre as cabeças desta deusa as primeiras a desenhar. O discípulo, diante da cabeça, deveria estar munido de uma régua para fazer uma grande cruz no papel, para relacionar-se com uma cruz que figurava no ar com o auxílio da caneta a prumo e das feições da Vénus. O desenho, auxiliado por várias cruzes de orientação, ao longo de várias sessões, lá ia aparecendo num minucioso contorno que deveria registar todas as sinuosidades, todas as saliências e todas as depressões do gesso. Após o exercício do contorno, chegava-se ao sombreado, coisa raramente vista nos trabalhos dos antigos alunos da Academia, segundo Ramalho Ortigão[431]. Deste modo, o escritor e crítico de arte considerava que:

"Hoje sabem todos aqueles que passaram por uma aula de desenho como caiu o velho sistema, por meio do qual as academias monopolizadoras do ensino artístico em Lisboa e no Porto emperraram os dedos, esgasearam os olhos e perverteram o sentimento das formas em umas poucas de gerações condenadas ao exclusivismo da arte da talagarça e da missanga."[432]

Se na escultura existia cada vez mais o fascínio pela textura, no desenho e na pintura uma maior atenção começava a ser dada à luz, à sombra e à mancha.

Assim, foi um escultor, nas palavras de Ramalho Ortigão, quem alterou o velho sistema do desenho nas academias. José Simões de Almeida estatuário e, felizmente, professor de desenho[433], demonstrou, por meio de uma ponta de carvão sobre uma superfície de papel, que no vulto do modelo em gesso, em pedra, em pau, em carne e osso ou em

---

[430] Ramalho Ortigão – *A Arte Nacional e a Exposição do Grémio Artístico*, in **Arte Portuguesa**, tomo III, Lisboa, 1947, p. 152. Este texto foi pela primeira vez publicado em Março de 1891.
[431] Idem, pp. 152-153.
[432] Idem, p. 153.
[433] Ibidem.

qualquer coisa existente, que aquilo que existe à vista do homem è "uma ininterrupta sucessão de planos, dos quais uns se adiantam e outros recuam na luz circundante." Esses planos tinham correspondência no papel a valores de claro-escuro[434]. Ortigão concluía:

"De sorte que é pelo claro-escuro que se levanta, que se edifica o desenho. É vendo por conjunto real em vez de ver por detalhes de convenção, esboçando em largas manchas de preto, esbatidas e esfumadas em gradações sucessivas e ascendentes até o puro branco, que o mesmo desenho, outrora repisado e moído num peguinhamento de meses, se avia e se despacha hoje em uma única sessão, palpitante de rapidez, fremente de improvisação, algumas vezes assinalado por um desses rasgos de inconsciente estranhismo que à obra de arte se comunica pela ponta de febre do artista."[435]

O antigo contorno, reduzia-se, para os alunos, a três ou quatro pontos com os quais se delimitava a dimensão de uma silhueta. De uma vez por todas, o desenho estava liberto das linhas verticais, horizontais, oblíquas e curvas reproduzidas "à ponta de alfinete."[436] Todas as linhas, salvo as de pesca e as de coser, "eram abstracções irredutíveis à notação plástica."[437]

Toda esta revolução, iniciada por Simões de Almeida, fazia o escultor e professor de desenho merecer uma lápide na Escola de Belas-Artes com os dizeres de "aquele que nesta casa fundou a ciência do desenho."[438]

O elogio é certamente exagerado e transporta alguma injustiça para tantos professores que, desde 1836, deram o seu melhor no ensino do desenho. Contudo, o encómio entende-se na visão naturalista do desenho. Simões de Almeida actualizou o magistério do desenho, praticando-o em Lisboa, como se fazia em Paris, onde estivera[439]. Neste sentido, com o atraso do costume, Portugal entrou no século XIX, tendo deixado para trás as práticas do desenho de gessos, estátuas, modelos de poses clássicas e manequins em grande parte subsidiárias do século XVIII, de Machado de Castro e de Cirilo. Assim, a única possibilidade que os nossos artistas haviam tido foi precisamente sair das paredes (ainda por cima monótonas e no estilo chão, do convento de S. Francisco da Cidade-Academia de Belas-Artes de Lisboa) e desenhar ao ar livre, na natureza.

---

[434] Idem, p. 154.
[435] Ibidem.
[436] Ibidem.
[437] Idem, pp. 154-155.
[438] Ramalho Ortigão – *A Pintura de Malhoa*, in **Arte Portuguesa**, tomo II, Lisboa, 1943, p. 232. Este texto foi pela primeira vez publicado em Abril de 1906.
[439] Sobre Simões de Almeida, desenhador e professor, vd. Eduardo Duarte – op. cit., pp. 20-36.

Estava assim aberto o caminho para que cinco artistas, na Primavera de 1854, se deslocassem a Sintra.

4. O DESENHO DOS PROFESSORES DA ACADEMIA DE BELAS-ARTES DE LISBOA

Pensamos que qualquer abordagem ao desenho dos nossos cinco artistas deverá começar por uma, mesmo que breve, análise do desenho de alguns dos seus professores na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Evidentemente, esta tarefa, por si só, equivaleria a um trabalho autónomo com bastante interesse, uma vez que a grande maioria destes mestres da Academia de Lisboa ainda não foi objecto de estudos biográficos e artísticos sistemáticos.

A biografia destes autores foi quase sempre monótona - dentro dos limites das suas funções de artistas e de zelosos funcionários públicos, ao serviço da recém fundada Academia lisboeta -, com poucos ou nenhuns sobressaltos. Por vezes, ocorria uma discussão entre os rivais António Manuel da Fonseca e Joaquim Rafael, por questões quase sempre irrelevantes e que passaram, timidamente, para algumas actas da Academia. A vida destes mestres, e de tantos outros no futuro, girava em torno de concursos de alunos, provas, exames, falta de materiais didácticos, urgência de obras no velho edifício do convento de S. Francisco, questões burocráticas, reformas e regulamentos que se ensaiavam e que o Estado, sempre com pouco dinheiro e diminuto interesse pelo ensino artístico, remetia para as calendas.

O retrato destes mestres, bastante cruel e irónico, foi, como já observamos, feito pelo quase sempre fleumático e imperturbável D. Pedro V. Nas palavras do rei, escritas em francês, os artistas quando chegavam a professores eram sempre de História, pintavam verdadeiros horrores, vestiam todos da mesma maneira - fatos negros, mangas coçadas nos cotovelos - e a sua grande obra limitava-se a tectos de igrejas, nos quais se podia constatar as suas pobres capacidades[1].

Do arquivo da Faculdade de Belas-Artes, além das inevitáveis propostas de reformas nunca concretizadas, encontram-se, invariavelmente, dezenas de atestados médicos que dão uma curiosa notícia das maleitas mais comuns aos funcionários-artistas do referido estabelecimento de ensino.

Assim, a produção artística dos mestres dos artistas românticos não tem sido estudada e o seu desenho ainda menos. Dentro dos limites deste trabalho, julgámos interessante

[1] Ruben A. Leitão - **Diário de D. Pedro V Viagem a Inglaterra em 1854.** Lisboa, 1950, pp. 41-42.

fazer um levantamento de alguns desenhos dos primeiros professores, a maioria dos quais se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga.

4.1 Joaquim Rafael (1783-1868)

O primeiro professor de Desenho Histórico da Academia de Lisboa tem uma obra pictórica muito vasta e uma apreciável quantidade de desenhos[2]. Raczynski registou o elevado número de obras pintadas, a rapidez e a facilidade na execução e o talento para a composição. Contudo, considerou os seus trabalhos da exposição de 1843 pouco interessantes e a sua composição-instalação de gravuras, desenhos e escultura de gosto assaz duvidoso. Na mesma trienal, o conde prussiano apreciou três esquissos seus que não constavam do catálogo[3].

Como quase todos os seus contemporâneos, Rafael é considerado pela historiografia como um "artista medíocre."[4] Na verdade, a sua obra pictórica ainda não foi devidamente catalogada e estudada. Na verdade, pensamos que Joaquim Rafael, apenas pelos desenhos que se encontram no MNAA, se revela um desenhador de grandes recursos e um infatigável trabalhador. A sua capacidade e o gosto para o desenho deve-se, muito provavelmente, ao seu mestre Vieira Portuense, também ele um conhecido e exímio desenhador.

Na selecção que elaborámos de alguns dos seus trabalhos destaca-se uma inquestionável capacidade para o desenho, desde os esquissos rápidos a desenhos acabados com um boa técnica. A temática alegórica é numerosa, desde a fundação da Academia, passando pelas vitórias liberais, até ao nascimento do futuro D. Pedro V.

O J. R. 1 é uma alegoria à protecção dispensada à Academia, realizado a carvão e sombreado a esfuminho. O desenho, muito cuidadoso na sua técnica, confunde-se facilmente com uma gravura. Na verdade, folheando o estudo de Ernesto Soares,

---

[2] Para a biografia deste artista, vd. Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memorias.** Coimbra, 1922, p. 114 [1.ª ed. de 1823]; Raczynski – **Les Arts en Portugal**, pp. 93-94, 114 e 384; **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 239; Sousa Viterbo – **Noticia de Alguns Pintores**..., III série, pp. 139-140; Henrique de Campos Ferreira Lima – **Joaquim Rafael. Pintor e Escultor Portuense.** Coimbra, 1923. Vd. igualmente José-Augusto França – *Joaquim Rafael*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, Lisboa, 1973, p. 329 e Fernando Pamplona – **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. III, Lisboa, 2000, pp. 142-144.

[3] Raczynski - **Les Arts en Portugal**, pp. 93-94. Os esquissos (pinturas ou desenhos?), realizados entre 1815 e 1818, representavam a *Transfiguração*, a *Concepção* e a *Morte de S. Teresa*.

[4] José-Augusto França – *Joaquim Rafael*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, p. 329.

encontrámos a gravura que derivou precisamente deste desenho com ligeiras diferenças[5]. (Vd. esta gravura)

A mesma temática alegórica surge no desenho seguinte (J. R. 2), que é um esboço rápido de uma composição. Identificamos esta obra como um pensamento para a gravura do diploma de académico de mérito da Academia de Belas-Artes de Lisboa[6].

A temática alegórica surge igualmente nos desenhos J. R. 3 e 4, mas agora representando as instituições liberais (Exército Lei e Justiça) e um dos maiores feitos da Guerra Civil: a entrada em Lisboa do duque da Terceira em 1833. Ambos os desenhos, principalmente o último, revela uma boa qualidade do desenho. Neste, julgamos possível identificar uma *Vitória* (ou a figura do próprio duque heroicizado), sobre o carro a ser recebido pela cidade de Lisboa, enquanto vários génios povoam a cena. A composição recorda o imaginário de alguns desenhos de Sequeira[7].

Datado de 1837 deve ser o desenho circular que exibe a alegoria ao nascimento de D. Pedro V, observando-se a rainha a apresentar o seu filho ao deus Marte (evidente resquício das lutas militares...), e do lado direito D. Fernando que aponta, com o seu braço, para a cena. Sobre a criança surge um inevitável génio com a coroa real. No desenho domina sobretudo a linearidade do lápis e raras sombras (J. R. 5).

O desenho J. R. 6 é de feição clássica, recordando composições e figuras renascentistas, com mulheres e crianças. A figura deve ser identificada com a *Caridade*.

Finalmente, o único desenho de Joaquim Rafael no Museu do Chiado (J. R. 7) é o retrato da Princesa viúva D. Maria Benedita, com 83 anos e vinte e quatro dias. O desenho, feito a carvão, será pois, de acordo com a sua indicação da idade da princesa, de 1829, mais rigorosamente de 18 de Agosto desse ano. Esse foi o dia do falecimento de D. Maria Francisca Benedita, que nasceu a 25 de Julho de 1746. A data indicia que o

---

[5] Ernesto Soares – **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. II, Lisboa, 1971, p. 570. A gravura, segundo indicação a lápis dum dos exemplares, é de Domingos José da Silva (1784-1863), que foi professor da aula de Gravura Histórica na Academia de Lisboa, desde a sua fundação, em 1836. A gravura, ao contrário do desenho, é mais larga que alta (mede 240x265). As diferenças da gravura em relação ao desenho são as seguintes: fisionomia do rosto, ligeira rotação da cabeça, asas, braço direito e túnica do jovem alado; também se detectam muito pequenas alterações nos instrumentos no chão.

[6] **Catalogo da Collecção de Desenhos da** [sic] **Museu Nacional de Bellas Artes.** Lisboa, 1905, p. 108.

[7] Por exemplo no quadro *Junot protegendo a cidade de Lisboa* (1808); desenhos *Alegoria a Junot* e *Alegoria à expulsão dos franceses* (ambos de 1808); pintura *Alegoria entre Portugal, Espanha e Inglaterra* (1808-13) e desenho a guache *Apoteose de Lord Wellington* (c. 1812). Deve-se destacar algumas semelhanças entre este desenho de Joaquim Rafael e a *Alegoria à expulsão dos franceses*, no qual surge um figura com uma bandeira, e a *Apoteose de Lord Wellington*, em que o general inglês está sobre um carro. Vd. textos e reproduções no catálogo da exposição **Sequeira. Um português na mudança dos tempos.** Lisboa, 1996, pp. 184-190. Contudo, as composições alegóricas de Sequeira são sempre mais complexas e com maior número de personagens que as de Joaquim Rafael.

pintor retratou a irmã de D. Maria I horas antes da sua morte ou que o desenho é uma cópia de um outro feito próximo desse dia.

Sabe-se que a infanta foi muito inteligente, dotada de grande vivacidade e também bastante formosa, ao contrário das suas irmãs. Aprendeu com muita facilidade línguas (falava correctamente inglês, espanhol, francês e italiano), ciências e artes liberais. Manifestou uma enorme vocação para a música, o desenho a e pintura, tendo recebido, ao que parece, lições de Sequeira, entre outros professores. A anciã deve ter tido uma enorme resistência física e mental, porquanto ao 80 anos ainda tocava piano, cantava e recitava poesia[8].

A princesa surge ataviada de viúva (depois da morte do marido levou uma vida muito recolhida e solitária, como convinha), com um gorro preto e um laço da mesma cor, que lhe escondem totalmente a cabeça e o pescoço, vendo-se apenas o rosto, o qual parece esboçar um leve sorriso, que parece testemunhar a vivacidade da infanta. O desenho é muito interessante e conseguido do ponto de vista formal e técnico, testemunhando as evidentes qualidades do artista no que diz respeito, pelo menos, ao desenho.

4.2 António Manuel da Fonseca (1796-1890)

António Manuel da Fonseca[9], mestre de Pintura Histórica, já foi neste trabalho amplamente referido. Ao que parece, era um indivíduo algo conflituoso, conhecendo-se

[8] António Sérgio; Pedro Batalha Reis, Afonso Zúquete – *D. Maria Francisca Benedita* in **Nobreza de Portugal e do Brasil**, vol. I, Lisboa, 1960, pp. 628-630. A infanta casou com o seu sobrinho D. José, Príncipe da Beira e mandou construir o Real Asilo de Inválidos Militares em Runa, nos arredores de Torres Vedras. O edifício foi projectado por Costa e Silva e a própria fundadora concebeu e desenhou para a igreja do asilo uma riquíssima custódia. Vd. **Lar de Veteranos Militares. Runa.** Lisboa, 1970.

[9] Para a sua biografia Vd. Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, 1843, pp. 58-62. Raczynski – **Les Arts en Portugal.** Paris, 1846, pp. 94-95, 104, 109-110, 114, 260, 267, 287, 293, 344, 405 e **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal.** Paris, 1947, pp. 99-100; *António Manuel da Fonseca*, in **Revista Illustrada**, 1.º ano, n.º 14, 3 de Out. de 1890, p. 167; Caetano Alberto – *Antonio Manoel da Fonseca*, in **O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 17.º ano, vol. XVII, n.º 568, 1/10/1894, pp. 234-235; Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues – **Portugal. Dicionário**..., vol. 3, Lisboa, 1907, pp. 508-510; Sousa Viterbo – **Noticia de Alguns Pintores**..., III série, Coimbra, 1911, pp. 77-81; Fernando de Pamplona **– Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930).** Lisboa, 1943, pp. 40-46; Henrique de Campos Ferreira Lima – **António Manuel da Fonseca, Litógrafo.** Porto, 1944; Diogo de Macedo – **Académicos e Românticos.** Lisboa, 1950, pp. 12-14; e *Notas Biográficas de Dois Académicos*, **in Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, Lisboa, 2.ª série, n.º 8, 1955, pp. 43-52; José-Augusto França – *António Manuel da Fonseca*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, Lisboa, 1973, pp. 141-142 e **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, Lisboa, 1990, pp. 246-254; Fernando de Pamplona – *António Manuel da Fonseca*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. II, Lisboa, 2000, pp. 317-323. Fonseca tem igualmente alguns trabalhos em escultura, Vd. Eduardo Duarte – *António Manuel da Fonseca*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, Lisboa, 2005, pp. 295-296.

algumas questões pessoais com colegas e alunos. Nunca foi uma figura que granjeasse simpatia por parte dos seus discípulos, veja-se, por exemplo, o opúsculo do seu antigo aluno e colega de Tomás da Anunciação, Joaquim António Marques[10]. Contudo, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, considerou o professor dotado de grandes qualidades artísticas e o "chefe primitivo dos pintores modernos." Com o aparecimento de novos artistas, Meneses, Metrass, Anunciação, Cristino, Rodrigues, Lupi, entre outros, a escola clássica de Roma a que pertencia o professor da aula de Pintura História, foi substituída, quer pela escola romântica, quer pelo arcaísmo idealista de Overbeck[11].

Formado na Itália, Fonseca fez uma célebre cópia da *Transfiguração* de Rafael de Urbino, para servir de paradigma ao ensino da Academia de Lisboa. Em 1841, opôs-se à decisão datada de 1839, que permitia que aos seus colegas professores e artistas agregados pudessem copiar em desenho ou em pintura partes do referido quadro. As cópias, permitidas pelo governo, de acordo com a proposta do vice-inspector da academia, não poderiam sair deste estabelecimento de ensino. Na petição, Fonseca, acha-se muito prejudicado, alegando que não tinha sido beneficiado pela protecção do Estado, pois "só á sua custa" tinha adquirido os conhecimentos artísticos. Deste modo, Fonseca pedia que se não permitissem quaisquer abusos "no sentido amplo e gratuito" na cópia e utilização da sua *Transfiguração*. A proposta foi apoiada pela Conferência da Academia[12].

Numa outra petição a D. Pedro V, já referida anteriormente[13] **(Doc. 1)**, lembrou todas as suas participações ao lado das forças liberais e da rainha D. Maria II. Estando em Roma a estudar, quando o "Governo Uzurpadôr" foi reconhecido pela Santa Sé, o pintor foi o único que não votou contra os administradores do estabelecimento de Santo António, tendo tido a coragem de dizer ao marquês do Lavradio que lhe podia suspender a sua pensão, em vez de o obrigar a um acto contrário à sua honra e consciência. Na mesma petição, um outro documento prova que se havia alistado como alferes em 1846, na terceira companhia do Batalhão de Voluntários da Carta, com cinquenta anos, tendo chegado ao posto de tenente em 1847. Na sua carreira militar, em que esteve no posto

[10] Joaquim António Marques - **O quadro de Enéas. Analyse.** Lisboa, [185-].
[11] Manuel Maria Bordalo Pinheiro – *Duas palavras ácerca do movimento artistica da Peninsula*, in **Artes e Letras**, Março de 1872, pp. 34-35.
[12] AFBAL – Caixa 6: **Cópia da petição de António Manuel da Fonseca, datada de Lisboa, 13 de Maio de 1841.** O quadro, pertencente ao MNAA, está actualmente no Palácio dos Duques de Bragança, em Guimarães.
[13] Biblioteca da Ajuda: 54-X-33 n.º 89: **Súplica de António Manuel da Fonseca, Pintor da Real Câmara, a El-Rei para lhe outorgar alguma demonstração pública do seu agrado, embora não tenha o merecimento artístico de Domingos António de Sequeira; e 2 documentos anexos.**

avançado de Belém, encontramos a seguinte informação: "bom serviço, apezar da sua já avançada idade, / mostrando sempre hum comportamento politico, e mo-/ral digno de ilogio". Curiosamente, o referido Batalhão tinha, em 1847, o seu quartel em São Francisco da Cidade.

Na petição ao rei, seu antigo aluno, Fonseca recorda a constância nos mais nobres sentimentos e o relevante serviço à causa da legitimidade da "Augusta Dÿnastia."

Nas suas palavras:

"(...) não tem, Rial Se-/nhor, a presumpção de se julgar igual em me-/ricimento Artistico, áquelle insigne Pintor / Domingos Antonio de Sequeira, que foi agra-/ciado pela Augusta May de Vossa Magesta-/de, de saudosissima Memoria, com a Commen-/da da Ordem de Chirsto [*sic*], e com a nomeação de / Director Honorario da Academia das Bellas Artes(...)"[14]

Lembra os dez anos passados em Itália, "paiz classico das Bellas Artes", e elenca as cópias de quadros italianos por si realizados, que em Portugal eram conhecidos apenas "por tradição." Recorda, ainda, a assiduidade com que havia desempenhado os seus diversos cargos. Finalmente, o suplicante "folgaria" se o rei lhe outorgasse "alguma publica demonstração do seu "Real Agrado"[15]

Em Itália, a sua formação foi obviamente clássica, tendo feito uma série de quadros e de cópias que foram apresentadas, pelo próprio, num pequeno e raro opúsculo de 15 páginas[16].

Visita de casa do poeta António Feliciano de Castilho, o filho deste, Júlio, descreveu-o como um homem com muita vida, bem vestido, de tez morena e pálida, bigode e mosca preta, magro e de estatura regular. Era entusiasta da sua arte e loquaz por índole[17].

Aos 86 anos de idade, o decano dos artistas portugueses, continuava "com uma actividade e uma robustez pouco vulgares", trabalhando "todos os dias com o vigor e o entusiasmo d'um rapaz"[18] Faleceu em 1890, depois do passamento de muitos dos seus primeiros discípulos na Academia, que fizeram parte da geração romântica. Caetano

[14] Idem, fl. 1 v.º
[15] Idem, fl. 1v.º-2.
[16] **Explicação Collectiva de Quadros d'Invenção e Copias Executados por Antonio Manoel da Fonseca, Lisbonense, Durante o progressivo curso de seus estudos nas Academias de Roma.** Lisboa, 1835. Sousa Viterbo – op. cit., pp. 77-81 transcreve este opúsculo que escapou a Inocêncio.
[17] Júlio de Castilho – **Memórias de Castilho**, tomo, IV, Coimbra,1930, pp. 154-155.
[18] *Adónis e o Javali. Esculptura de Antonio Manuel da Fonseca pertencente a S. M. El-rei D. Fernando*, in **O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 5.º ano, vol. V, n.º 139, 1/11/1882, p. 243.

Alberto colocou-o na "velha escola" como tantos outros artistas da mesma época: António Costa Sales, António Caetano, Assis Rodrigues, Joaquim Rafael, José da Costa Sequeira, entre outros[19].

A par da *Transfiguração*, a obra mais importante de Fonseca é o *Eneias*, elogiado por Garrett. O poeta escreveu logo no início do seu texto o seguinte encómio: "Ha muito o pincel portuguez se não affoitava ás alturas da epopeia"[20]. O quadro, verdadeira "epopeia" para os olhos do nosso mais importante poeta romântico, estava perfeita e correctamente inserido na temática da pintura histórica, como preconizava, por exemplo, a célebre *Encyclopédie*:

"On désigne en peinture, par le mot histoire, ou genre historique, l'art d'exprimer avec élévation & avec choix les actions des Dieux, & celles des hommes que leur célébrité a placés au-dessus des hommes ordinaires."[21]

O útil tratado de Boutard, consultado e bastante seguido pelo nosso Assis Rodrigues, definia o género histórico como tendo de representar figuras de grandeza natural, com um carácter nobre e alguma beleza ideal. Este género tinha como objecto principal a representação da figura e a acção do homem, abarcando todos os géneros da história e da fábula, composições alegóricas ou mesmo aquelas que não apresentavam outro motivo que um ou vários grupos de personagens, dispostas segundo a fantasia do pintor. Uma única figura académica era suficiente para fazer um quadro histórico, pertencendo a este género o retrato[22]. Por tudo isso, o género histórico era o primeiro e o grande género da pintura, sendo, entre todos os outros, o mais vasto e difícil[23]. Por tudo o que escrevemos, o *Eneias* apresenta dimensões naturais e as suas figuras apresentam o carácter nobre, sobretudo o herói troiano e a beleza ideal de Creusa, cuja cabeça, vista de perfil, se assemelha a uma escultura grega.

São escassos os desenhos de Fonseca presentes nos nossos museus e palácios. Contudo, aqueles que observámos e brevemente estudámos são interessantes.

---

[19] Caetano Alberto – op. cit., p. 234. Este artigo de **O Occidente**, datado de 1894, é a homenagem do periódico ao pintor. As dificuldades em obter o retrato e fotografias de algumas das obras do artista, explica Caetano Alberto, atrasaram a justa homenagem a Fonseca, que havia falecido quatro anos antes. O artigo é acompanhado de uma gravura do *Eneias* de Diogo Neto, cópia de uma fotografia de Laurant e uma outra da escultura *Adónis*, cópia de uma fotografia.

[20] Almeida Garrett – op. cit., p. 58.

[21] M. Robin – *Historique*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts,** tome premier, Paris,1788, p. 416.

[22] Boutard – **Dictionnaire des Arts du Dessin. La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture.** Paris, 1826, pp. 318-319.

[23] Francisco de Assis Rodrigues – **Diccionario Technico e Historico.** Lisboa, 1875, p. 217.

O A. M. F. 1 é um desenho muito elaborado, no qual o artista revela uma notável técnica de pena, que mais parece uma verdadeira gravura. A composição faz parte dum núcleo temático que encontrámos diversas vezes, e se prende com as alegorias referentes à fundação da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Este tema, como iremos ver, foi explorado por alguns dos seus primeiros professores, sendo certamente um exercício panegírico e de gratidão pela instituição que o Estado, finalmente, criara de forma definitiva em 1836.

O desenho é uma grande composição triangular que se destinava ao diploma da Academia de Belas-Artes, com uma série de figuras alegóricas, com as efígies de D. Maria II e de D. Fernando, do Grão Vasco. Lamentavelmente, o projecto nunca passou a gravura e, desta forma, perdeu-se um dos mais belos diplomas académicos. A actual Faculdade de Belas-Artes de Lisboa podia, e devia, resgatar esta composição para os seus diplomas bastante pobres em termos gráficos... Do mesmo modo, o desenho de Fonseca podia ser aproveitado pela Academia Nacional de Belas-Artes.

Em termos formais, a composição aproxima-se bastante do friso que Fonseca concebeu e Assis Rodrigues executou para o frontão do Teatro D. Maria II: a simetria, o equilíbrio e a estética grega são assaz evidentes[24].

O A. M. F. 2 é uma cópia de uma figura de Rafael de Urbino e que tem a particularidade de ter sido copiado, naturalmente por cima, e depois ligeiramente colorido pelo infante D. Luís, que era seu aluno.

Por último, os desenhos A. M. F. 3 e 4 são pormenores anatómicos. O primeiro, representa vários estudos de mãos e pés, retirados de diversos quadros de Rafael; o segundo, estudo dos pés de Anquises do célebre quadro *Eneias*. Interessante é a distribuição bastante equilibrada dos cinco pormenores do A. M. F. 3 na folha de papel.

Como se sabe, estudos anatómicos, como estes, faziam parte dos exercícios académicos. As formas revelam uma grande limpidez no contorno e algumas pouca sombras, tratadas a esfuminho

Os três últimos desenhos, que estão actualmente no *atelier* do rei D. Luís do Palácio da Ajuda, foram, muito possivelmente, oferecidos ao monarca pelo seu antigo mestre de desenho. Além destes desenhos, identificámos há pouco tempo um outro deste pintor, que representa uma paisagem, provavelmente de Sintra[25].

[24] Eduardo Duarte – op. cit., p. 295.

[25] No Verão de 2006, quando estávamos a finalizar esta tese, a directora da Biblioteca da Ajuda, Dr.ª Cristina Pinto Basto, mostrou-nos alguns desenhos ali descobertos. Estes não estão assinados, mas podem ser atribuídos a D. Fernando II ou aos seus filhos (um deles é um projecto para um hospital). O único

4.3 Caetano Aires de Andrade (1787-1856?)

Como tantos outros da sua geração, são escassos os seus dados biográficos. Infelizmente, são também poucos os seus desenhos, que se encontram no MNAA[26]. Caetano Aires de Andrade foi pintor e professor substituto de Desenho Histórico da Academia de Belas-Artes de Lisboa, tendo sido ajudante de Sequeira nas obras da Ajuda[27]. Raczynski achou os trabalhos que apresentou na exposição de 1843, relativos à revolução de 1640, pouco interessantes[28].

Na exposição de 1840, Andrade expusera três pensamentos desenhados no estilo do baixo-relevo, alusivos às vitórias liberais, a D. Pedro IV, a D. Maria II e ao nascimento do seu filho D. Pedro. Em todas estas composições, os temas contemporâneos estavam misturados com inúmeros génios, símbolos e deuses[29].

Apesar do quase total desconhecimento da sua obra, esta tem sido apresentada como de recursos modestos e o pintor como de reduzido mérito[30].

Os seus desenhos, bastante expontâneos e rápidos, revelam uma clara tendência pelos temas alegóricos e pela Antiguidade.

O C. A. A. 1 é uma interessante composição que identificamos como uma alegoria à Academia de Belas-Artes de Lisboa, certamente um estudo para uma pintura que ocuparia um arco de uma sala.

Os restantes desenhos, C. A. A. 2, 3 e 4, inserem-se na temática clássica. O primeiro é um estudo para uma composição mural e os dois seguintes, o *Verão* e o *Outono*, estando no outro lado da folha a *Primavera* e o *Inverno* que igualmente identificámos.

---

desenho que está assinado é uma aguarela de Fonseca ("Fons*e*ca"), que reproduz uma paisagem, muito provavelmente sintrense: no meio de uma densa floresta, observam-se algumas rochas e uma figura de homem do lado direito.

[26] Para a sua biografia vd. Raczynski – **Les Arts en Portugal**, pp. 94, 104-105, 114 e **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 8; Sousa Viterbo – **Noticia de Alguns Pintores**..., III série, Coimbra, 1911, pp. 59-61; Fernando de Pamplona **– Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930).** Lisboa, 1943, p. 40; Armando de Lucena – *Caetano Aires de Andrade*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, Lisboa, 1973, p. 36; Fernando de Pamplona – *Caetano Aires de Andrade*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. I, Lisboa, 2000, pp. 102-103.

[27] Sousa Viterbo – op. cit., p. 59.

[28] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 94 e *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**..., p. 2.

[29] *Descripção das Obras apresentadas na primeira Exposição triennal da Academia das Bellas-Artes de Lisboa*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa, desde 1840 a 1856.** Lisboa, 1856, pp. 1-4.

[30] Fernando de Pamplona **– Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)**, p. 40 e **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, p. 102.

Finalmente, o C. A. A. 5 é um curioso estudo do pintor para um monumento de linguagem neoclássica, talvez destinado a D. João VI ou a D. Pedro IV. Recorde-se, a este propósito, que Sequeira também desenhou um projecto para uma estátua, sobre um pedestal - mas sem quaisquer figuras alegóricas -, talvez de D. Pedro IV[31]. A composição de Andrade assemelha-se ao monumento de D. Maria I, de João José de Aguiar. Porém, a estátua é masculina, com traje e capacete clássicos e as figuras alegóricas no pedestal estão sentadas. Estas encontram-se sobre uma grande base quadrada que suporta o pedestal cilíndrico, como se observa pela representação das respectivas sombras. As figuras alegóricas parecem ser, pelo menos, cinco: à frente, do lado esquerdo, um homem com um lobo (ou um leão) é muito provavelmente *Marte*; a figura feminina, do lado oposto, deve ser *Minerva*. Junto à deusa, surge um génio com uma cornucópia; atrás estão duas figuras , das quais se vislumbram apenas as cabeças;
Este projecto revela claramente que o pintor, como outros dos seus colegas da Academia, fez algumas incursões na escultura, graças ao domínio da linguagem clássica e alegórica que abundantemente conhecia e praticava.

4.4 André Monteiro da Cruz (1770-1851)

André Monteiro da Cruz foi professor da cadeira de Pintura de Paisagem e de Produtos Naturais e, como os seus colegas, trabalhou nas intermináveis e incompletas obras da Ajuda.
Segundo os seus biógrafos, contava histórias, ria e gracejava com os alunos, era atlético, grande caçador e miguelista convicto. É ainda apresentado como mandrião, manhoso, homem de poucas letras, medíocre pintor, mas um indivíduo hábil que passou de uma situação política para outra, algo que não é de todo raro no nosso país[32].

---

[31] Maria Alice Mourisca Beaumont – **Domingos António de Sequeira. Desenhos.** Lisboa, 1972-1975, pp. 100 e 209.

[32] Vd. para a sua biografia, entre outros, Raczynski – **Les Arts en Portugal**, pp. 96, 105, 114 e 267; **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 201; Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo.** Lisboa, 1943, p. 41; Diogo de Macedo - **Académicos e Românticos**, pp. 5-8; José-Augusto França – *André Monteiro da Cruz*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, p. 101; Fernando de Pamplona – *André Monteiro da Cruz* , **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. II, pp. 174-175.
Monteiro da Cruz retratado como esperto, de poucas letras, medíocre pintor, atlético, grande caçador e miguelista do coração e que contava histórias ria e gracejava com os alunos deve-se a Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Outubro de 1879, p. 150.

Curiosamente, Monteiro da Cruz parece ter tido uma muito razoável biblioteca, a fazer fé em alguns dos livros que se conservam, sobretudo de arquitectura e de geometria[33].
Como a maioria dos seus colegas, nunca foi devidamente estudado e tem sido considerado um pintor medíocre. O único desenho que observámos da sua autoria (A. M. C. 1) é uma muito convencional vista do aqueduto das Águas-Livres, cuja paisagem revela algumas incorrecções de perspectiva ao nível dos planos à frente do aqueduto, visíveis ainda na escala das figuras humanas, animais e edifícios que povoam a cena. Existe como que um corte entre os primeiros planos e o fundo, dominado pelo aqueduto, que surge francamente pequeno. Por consequência, a fluidez espacial é bastante prejudicada. Obviamente, em vez de uma paisagem estamos perante a ideia de uma paisagem ou uma composição que resulta de várias, que se agregam num todo. Neste sentido, a paisagem resulta principalmente das convenções das estampas[34].

4.5 Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)

Como facilmente se imagina, o primeiro professor de escultura e o primeiro artista a ser director da Academia de Lisboa foi, como os seus colegas, um exemplar e muito zeloso funcionário público[35].
Assis Rodrigues foi certamente um competente organizador administrativo. A este respeito, recordamos que em 1837 propôs à Academia Portuense de Belas-Artes uma organização mais económica com apenas seis livros, em vez dos quarenta e oito que a secretaria daquele estabelecimento pensava serem necessários, além de outras medidas

[33] Os livros encontram-se na Biblioteca Central das Obras Públicas, vd. **Biblioteca Central das Obras Públicas. Catálogo de Publicações dos séculos XVI, XVII e XVIII.** Lisboa, 1973, pp. 3, 17, 42, 99, 119 e 151. Os livros de Cruz, que vieram da casa do Risco das Obras Públicas, são os seguintes: uma edição de Vitrúvio de Veneza, 1556; Juan de Arphe y Villafane – *Varia commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, 4.ª ed. Madrid, 1736; Manuel de Campos – *Elementos de Geometria plana e sólida segundo Euclides*... Lisboa, 1735; Sebastien Leclerc – *Traité de Geometrie theorique et pratique a l'usage des artistes*. Paris, 1744; Inácio Monteiro – *Compendio dos elementos de Mathematica necessários para o estudo das Sciencias Naturaes e Bellas Letras*... Coimbra, 1756; Scamozzi – *Oeuvres d'Architecture.* Haia, 1736.
[34] José-Augusto França – *André Monteiro da Cruz*..., p. 101.
[35] Vd. Raczynski – **Les Arts en Portugal**, pp. 104 e 114 e **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 250; ANBA – XX-8-9: João António da Silva Campos - **Biographia do conselheiro, e director da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa Francisco d'Assis Rodrigues.** Lisboa: 1889; José Fernandes Pereira – *Camões de Assis Rodrigues*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa, 1996, p. 14 ; *Texto de Apresentação*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa, 1996, pp. 5-7; Eduardo Duarte – *Francisco Assis Rodrigues*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 515-520.

para poupar dinheiro e cumprir o orçamento[36]. Assis Rodrigues era neste e noutros aspectos o perfeito funcionário para qualquer governo português sempre ameaçado pela míngua orçamental.

Raczynski foi parco nas referências à sua obra como escultor, considerou apenas de efeito satisfatório o frontão do D. Maria II, que havia sido composto por Fonseca. Mais tarde, Júlio César Machado, a propósito de Vítor Bastos, foi arrasador e irónico para a obra emblemática de Assis Rodrigues, a estátua de *Camões*. Ao que parece Assis, depois de a completar, mandou-a serrar pela cintura para aumentar dois dedos; quando regressou da exposição de Paris vinha quebrada e o escultor pediu a um formador que a compusesse, mas continuava a ser curta... acrescentou mais dois dedos, mas continuava, mesmo assim curta[37].

Recorde-se que Machado de Castro era amigo íntimo de José Feliciano de Castilho, pai de António Feliciano de Castilho e, no baptismo deste, tocou na criança em substituição do padrinho, que se encontrava ausente[38]. António de Castilho conviveu, assim, de perto com Faustino José Rodrigues e foi amigo e admirador de Assis Rodrigues. Por esta razão, este escultor fez-lhe um busto em 1836, que lhe ofereceu[39]. O busto, que o poeta levou para Ponta Delgada, acabou por se partir, salvando-se apenas a cabeça. Castilho, fez relativamente a este seu retrato, à estátua do referido *Camões* e à *Naide* do Passeio Público, alguns versos dedicados ao escultor e ao seu talento. Também o filho do poeta cego, Júlio de Castilho, elogiou o "muito que realizou" Assis Rodrigues, a maneira sempre correcta, o toque de cinzel "suave e arredondado" e a forma sempre

---

[36] AFBAL – Caixa 17: **Notta do Professor da Aula d'Esculptura da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Datado de Lisboa, 18 de Março de 1837 e assinado por Francisco de Assis Rodrigues. Os seis livros necessários eram os seguintes: Livro de actas da Academia; Livro de registo dos decretos, avisos e ordens recebidos na Academia; Livro de cópia dos ofícios e correspondência da Academia; Livro de matrículas dos professores e académicos e respectivas classes, circunstâncias de admissão e serviços prestados à Academia; Livro de matrícula dos discípulos das aulas com os respectivos nomes, nacionalidades, filiação, idade, datas de admissão, etc. e, por fim, Livro de registo dos programas e concursos.

Assis refere mesmo que a Academia de Lisboa tinha poucos livros, que haviam sido comprados por um "preço commodo." Nessa nota, o professor de escultura propôs igualmente algum material didáctico mais económico...

[37] Júlio César Machado – *Víctor Bastos, Esculptor*, in **A Illustração de Portugal e Brazil**, Lisboa, ano I, n.º 7, 14/2/1885, pp. 103.

[38] Julio de Castilho – **Memórias de Castilho**, tomo I, Coimbra, 1926, pp. 3-4. O padrinho de António Feliciano de Castilho foi o Doutor Francisco Tavares que, por estar fora de Lisboa, foi substituído por Machado de Castro. Francisco Tavares foi médico, Lente da Universidade, Médico Real da Câmara, Físico-mór do Reino, Fidalgo Cavaleiro, etc. No seu tempo, era considerado um dos mais reputados profissionais.

[39] Idem, tomo I, pp. 102-106.

graciosa.[40] As palavras são justíssimas para um homem que, de facto, fez muito pelo ensino e que escreveu bastante num país em que nada ou muito pouco se fazia. Segundo Júlio de Castilho, Assis, devido às modas da época, conseguia dos críticos apenas um sorriso irónico, precisamente daqueles que pouco ou nada faziam...[41]

Descrevemos anteriormente o pensamento estético e artístico de Assis Rodrigues, convirá, neste momento, analisar a sua produção gráfica. Recorde-se, a este propósito que, além de escultor, Assis restaurou cinco quadros da igreja da Misericórdia de Lisboa, em 1844[42]. Como seria de esperar, os poucos desenhos que se conservam no Museu do Chiado testemunham a sua filiação claramente clássica, ao nível dos temas e da técnica utilizada.

Todos os desenhos que observámos encontram-se acabados, não sendo nenhum deles qualquer esboço mais ou menos rápido. A técnica utilizada é a da sépia e da sanguínea, com evidentes preocupações em representar os volumes ou não fosse Assis Rodrigues um escultor.

O claro-escuro e os imensos contornos na escultura, já apontados por Machado de Castro[43], tinham a sua tradução gráfica nas sombras expressivas e matéricas.

Os temas de Assis Rodrigues são uma boa amostra do século XVIII: crianças-anjinhos, uma rapariga de perfil clássico e o torso do *Laocoonte*.

O desenho F. A. R. 1 é uma cabeça de criança, muito provavelmente não se trata de um retrato, mas de uma idealização. A posição, difícil de representar, é indubitavelmente conseguida pelo escultor que tinha um bom domínio da técnica da aguada a sépia.

Os dois desenhos seguintes (F. A. R. 2 e 3) são estudos de crianças-anjinhos, as mesmas que povoaram o imaginário da escultura e da arte de setecentos. Os estudos das crianças são parciais e revelam poses algo inusitadas.

O estudo da rapariga (F. A. R. 4) é nitidamente a cópia de uma qualquer estampa, das centenas que circulavam nas escolas e academias da época, que reproduziam personagens de obras dos grandes mestres.

O desenho F. A. R. 5, torso de homem que identificamos como o torso do *Laocoonte,* revela uma excessiva preocupação escultórica em representar os volumes anatómicos da

[40] Idem, tomo II, Coimbra, 1929, pp. 88-94. Assis fez várias cópias em gesso e uma em cera da obra original.
[41] Idem, pp. 93-94.
[42] Sousa Viterbo – **Noticia de Alguns Pintores**..., III série, Coimbra, 1911, p. 44.
[43] Joaquim Machado de Castro – **Dicionário de Escultura.** Lisboa, 1937, pp. 36-38.

célebre peça. O desenho é bastante rigoroso na procura das formas, porém o resultado final é pouco espontâneo, sendo algo pesado e graficamente denso.

Por fim, o último desenho que apresentamos (F. A. R. 6) é um outro estudo de pés, uma vez mais resultante de uma estampa. Apesar de a composição ser interessante na folha de papel, os pés revelam alguns erros de perspectiva e de anatomia, principalmente o pé que está do lado esquerdo do desenho.

No que toca aos desenhos de Assis Rodrigues, pensamos que seria oportuno reconstituir e apresentar a colecção de desenhos que doou ao Museu Nacional de Arte Antiga. Desconhece-se se esta era toda a sua colecção ou somente uma parte, talvez a mais importante. Os desenhos eram da autoria de Vieira Lusitano, Joaquim Carneiro da Silva e dos dois escultores: José de Almeida e Joaquim Machado de Castro[44]. Algumas das obras destes últimos artistas são boas peças de desenho de escultura, de estátuas de santos, de uma peanha e de uma composição alegórica. Possivelmente, Assis Rodrigues recebeu estes desenhos de seu pai, que havia sido discípulo e ajudante de Machado de Castro, tendo este frequentado o atelier de José de Almeida.

Os desenhos do escultor José de Almeida são essencialmente estudos para estátuas a realizar ou já esculpidas (com as massas escultóricas e alguns nichos bem acentuados), enquanto os de Machado de Castro ostentam o seu desenho tipicamente linear, apenas com algumas sombras marcadas. Esses estudos destinavam-se a santos e alegorias, que poderiam vir a ser esculturas ou relevos escultóricos. O desenho seria trabalhado no modelo reduzido, antes de passar à madeira ou à pedra[45].

Apresentamos ainda dois desenhos de Faustino José Rodrigues, os únicos no MNAA e dos quais se desconhece a proveniência. Ambos são desenhos muito pouco conseguidos do ponto de vista compositivo e que revelam uma técnica algo limitada.

Finalmente, revelamos uma litografia de Faustino José Rodrigues, desenhada pelo seu filho com o propósito de retratar "seu amabilissimo Pae"[46]

---

[44] **Catalogo da Collecção de Desenhos da** [sic] **Museu Nacional de Bellas Artes**, pp. 95-98, 104. Os desenhos de Vieira Lusitano são: *Nossa Senhora da Piedade* e *O génio da história escrevendo acerca da Ordem de S. Tiago*; de Carneiro da Silva, *O conde de Morávia e o velho Miceno* e *Retrato de D. Francisco de Almeida.*

Três dos desenhos da sua colecção podem ser atribuídos a José de Almeida. Para a biografia deste escultor vd. José Fernandes Pereira – *José de Almeida,* in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 27-30.

[45] Eduardo Duarte – *Desenho*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, p. 192.

[46] A litografia apresenta Fautino José Rodrigues, "Lente das Aulas de Desenho e escultura, por S*ua* Mag*esta*de" com a Ordem de Cristo no casaco. O retrato é de 1828, quando o escultor tinha 66 anos de idade, um ano antes do seu falecimento.

Assis Rodrigues formou-se com seu pai e com o mestre deste, Machado de Castro, como seria de esperar, os seus desenhos mostram uma continuidade estética e formal em relação a algumas obras que possuía.

4.6 Máximo Paulino dos Reis (1778-1865)

A biografia deste artista está repleta de infortúnios e de "anedotas curiosas", nas palavras de Cirilo[47]. Nasceu em Penafiel, foi exposto na Misericórdia do Porto, não conhendo, portanto, a família., Veio novo para Lisboa, em 1792, mandado por um tutor, onde aprendeu a desenhar, na Aula do Castelo com António Fernandes Rodrigues, e a pintar em miniaturas, com José da Cunha Taborda. Partiu para Roma em 1802 onde estudou até 1811. Regressou a Lisboa, passando por Génova e aportando em Túnis. Durante a viagem, sofreu tempestades, batalhas navais e a inevitável pobreza. Conseguiu finalmente chegar a Lisboa e trabalhou na Ajuda durante dez anos.

Foi mestre de pintura e desenho da filha de D. João VI, a infanta Isabel Maria, durante o sua regência, em 1826, durante dois anos[48]. Como Joaquim Rafael, Assis Rodrigues e André Monteiro da Cruz, também Paulino dos Reis revelou simpatias miguelistas.

Em 1836, declinou o lugar de professor substituto da cadeira de Pintura Histórica por motivo de doença[49] ou por achar que lhe era devido o lugar de professor, ocupado por Fonseca[50].

Foi nomeado académico de mérito da Academia de Belas-Artes de Lisboa, em Outubro de 1845, com um quadro a óleo representando *Jesus Cristo coroado de espinhos e com vara do ludibrio*[51].

---

[47] Sobre a sua biografia vd. Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memorias.** Coimbra, 1922, pp. 122-123 [1.ª ed. de 1823]; Raczynski – **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, pp. 193 e 242; Sousa Viterbo – **Noticia de Alguns Pintores**..., I série, Lisboa, 1903, pp. 120-121; e III série, Coimbra, 1911, pp. 126-127; Luís Xavier da Costa – **As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII.** Lisboa, 1935, pp. 182-183.
José-Augusto França – *Máximo Paulino dos Reis*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, p. 338 e **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, Lisboa, 1999, pp. 68, 70, 101, 117-118, 125, 200, 222-223, 229 e 406; Fernando de Pamplona – *Máximo Paulino dos Reis* , **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. V, pp. 38-39.

[48] Francisco António Martins Bastos – **Breve Resumo dos Privilegios da Nobreza: 1º dos Professores Publicos; 2º dos Mestres dos Principes; 3º dos Ayos dos Mesmos Senhores... dedicado a sua Magestade Fidelissima El-rey O senhor Dom Pedro V.** Lisboa, 1854, pp. 227-228.

[49] Luís Varela Aldemira - **Um Ano Trágico. Lisboa em 1836.** Lisboa, 1937, pp. 217 e 221.

[50] José-Augusto França - **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, p. 221.

[51] ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**: Acta n.º 244 de 15 de Outubro de 1845.

Paulino dos Reis fez parte da reunião de literatos e artistas que publicaram o Jornal das Bellas-Artes, entre os quais se contavam Maurício José Sendim, Augusto Roquemont, Manuel Maria Bordalo Pinheiro e António Manuel da Fonseca, que era vice-presidente. Recorde-se que da comissão de editores faziam parte Almeida Garrett, que era o presidente, Alexandre Herculano e António Feliciano de Castilho, entre outros homens de letras[52].

No final da vida, Máximo, como era conhecido no meio artístico lisboeta,[53] viveu na mais absoluta indigência.

Os desenhos de Máximo formam um conjunto de temáticas variadas: santos, figuras masculinas, caricaturas, alegorias e, inclusivamente, uma paisagem. Formalmente, os trabalhos revelam uma boa técnica, na utilização da pena e da aguada, de alguém que passou alguns anos na Itália e que viu muitos desenhos.

Entre os seus trabalhos, o mais conhecido é o retrato do natural que fez de Machado de Castro, em 1798, cujo original se encontra no Museu da Cidade[54]. Acreditamos que este retrato foi mais tarde copiado na conhecida litografia de Caggiani[55].

Como seria de esperar, as composições religiosas de Paulino dos Reis estão próximas das soluções setecentistas. O desenho M. P. R. 1 representa Santo Agostinho sobre uma nuvem numa pose algo estática. Os restantes trabalhos revelam a tendência do artista para desenhar cabeças masculinas de perfil: dois santos e um guerreiro (M. P. R. 2, 3, 4 e 5). Registe-se que o primeiro destes trabalhos revela uma boa técnica da pena. O M. P. R. 6 é um busto masculino inclinado para o lado esquerdo. A composição e a técnica destes desenhos podem significar que alguns deles eram estudos talvez para gravuras.

No desenho M. P. R. 7 surge um homem de perfil com cabeleira do século XVIII cujo tratamento é algo caricatural.

A caricatura e a ironia revelam-se fundamentais no desenho que se segue: “A sorte dos artistas.”(M. P. R. 8) O pobre pintor, sentado junto ao cavalete, tapa os ouvidos a um grupo de gente com opinião (deusas, figuras com orelhas de animais e até crianças).

---

[52] **Jornal de Bellas-Artes**, tomo I, n.º I, Out. 1843.

[53] Raczynski – **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 242.

[54] N.º inventário MC.PIN. 0428. Está actualmente exposto na Sala Marquês de Pombal do Museu da Cidade. A técnica desta pequena pintura (260x215) é aguarela a nanquim e guache sobre papel. Na inscrição desta obra o próprio Paulino dos Reis escreve que “dezenhou este retrato do natural”. O original do Museu da Cidade pertenceu a Martinho da Fonseca, tendo sido reproduzido em Henrique de Campos Ferreira Lima - **Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos.** Coimbra, 1925, entre as pp. IV-V. Este desenho foi incorporado no Museu em 1943.

[55] Esta litografia pertence à colecção *Retratos dos homens illustres*, editada por Pedro António José dos Santos.

Todos eles devem dizer verdadeiras barbaridades, tal o desespero do artista que prefere pensar pela sua cabeça e alhear-se de tantas figuras e figurões, que devem ser uma espécie de "astros malignos" dos artistas, de que falava Machado de Castro.

Por fim, o trabalho M. P. R. 9, datado de 1862, quando o artista tinha 84 anos, afigura-se-nos absolutamente fascinante[56]. O guache representa a vista da povoação de Santa Iria (actual Santa Iria de Azóia), a quarta estação da linha de caminho de ferro do leste. Observa-se a povoação, dominada, ao fundo, pela torre da igreja dedicada à mesma santa, e talvez a Quinta de Valflor, datada do século XVI (o edifício amarelo ao centro e em primeiro plano parece ter uma *loggia*, mas falta-lhe os dois torreões ameados). Paulino dos Reis escreve na legenda que o fez "no maior esplendor da natureza."

Aquilo que mais nos toca neste guache são as cores muito artificiais (e quase tropicais) a perspectiva com grandes incorrecções e o céu. Evidentemente, a idade do artista é uma atenuante... Nem de propósito, Paulino dos Reis fecha uma espécie de círculo: alguém com uma formação clássica romana que, já muito idoso, tenta uma incursão na paisagem, "no maior esplendor da natureza."

A paisagem faz-nos recordar ainda D. Pedro V, falecido no ano anterior, devido à presença do caminho-de-ferro: um meio de transporte que o monarca sempre adorou e de que foi um dos maiores entusiastas em Portugal. Do lado direito, quase ao canto e mal perspectivada, encontra-se a estação. Infelizmente, Paulino dos Reis não representou nenhum comboio.

Enfim, experimenta-se algo de melancólico e profundamente triste na paisagem deserta (aparecem cinco figuras do lado direito[57], que são completamente anuladas dentro da composição), no comboio ausente, no sinal solitário em primeiro plano, nos verdes profundos e na idade do pintor. Tudo, na vista de Santa Iria, é de uma ingenuidade fascinante. Máximo quis representar a natureza como todos os artistas faziam nesse tempo e, por breves instantes, conseguiu ser romântico.

4.7 José da Costa Sequeira (1800-1872)

Por fim, apesar de serem desenhos de edifícios, julgámos interessante incluir obras de José da Costa Sequeira (J. C. Seq. 1 a 4), arquitecto, professor de arquitectura na

[56] Este trabalho, que se encontra na Biblioteca da Ajuda, deve ter sido uma oferta do pobre artista ao rei, na esperança de receber alguma recompensa.

[57] Trata-se da figura de uma mulher rodeada de quatro crianças que brincam. As figuras estão bastante desproporcionadas em relação ao edifício.

Academia de Belas-Artes de Lisboa, teórico com várias obras publicadas e sobrinho de Domingos António de Sequeira[58].

Os seus desenhos são verdadeiras vistas de alguns edifícios paradigmáticos de arquitectura manuelina, definindo, desde logo, o gosto por aquele estilo, cujo conceito foi criado precisamente no século XIX.

As duas primeiras perspectivas, da Torre de Belém e do Mosteiro dos Jerónimos (J. C. Seq. 1 e 2) são, como as restantes representações, muito rigorosas, quase fotográficas. Pensamos que é possível o arquitecto ter utilizado a fotografia como base para os seus desenhos. A técnica, aguarelada a cinza e grafite, aproxima-se cromaticamente da fotografia. O desenho J. C. Seq. 3 é o interior do claustro dos Jerónimos, mostrando, simultaneamente, o interior e o exterior dessa zona do mosteiro, e representando toda a sua decoração escultórica. O desenho da capela-mor da Sé de Braga (J. C. Seq. 4) foi tirado de um ângulo típico do gosto dum arquitecto: uma perspectiva na qual o ponto de fuga coincide com o fim da rua. O interesse gráfico de Costa Sequeira não se limita apenas à capela-mor da Sé bracarense, mas também aos edifícios da rua de S. João: janelas, varandas e telhados. Uma vez mais, consideramos que a influência da fotografia neste desenho é evidente.

Da vasta colecção do MNAA seleccionámos igualmente outros desenhos: de Sendim, um retrato de um músico, que se aproxima plasticamente da gravura que o artista sempre cultivou; de António Sousa, discípulo de Joaquim Rafael, duas composições de monumentos clássicos; de Cinatti, uma paisagem de sabor romântico; de Schiopetta uma vista geral de Sintra bem conseguida, de alguém familiarizado com a pintura cenográfica.

4.8 Impressões dos desenhos dos professores

De uma maneira geral, os desenhos que observámos brevemente, da autoria de alguns daqueles que foram os primeiros professores da Academia de Belas-Artes de Lisboa, apresentam os temas do século XVIII: religiosos, mitológicos e alegóricos.

Esta última temática é bastante visível nos desenhos que tratam da fundação da própria Academia de Belas-Artes de Lisboa, que constituem a materialização gráfica do

[58] Para a biografia deste arquitecto vd. Maria Calado – *José da Costa Sequeira, Arquitecto e Professor*, in **Noções Teóricas de Arquitectura Civil 1839 Breve Tratado das Cinco Ordens de de Arquitectura de Jacomo Barozzio de Vignola 1841 por José da Costa Sequeira 1800-1872.** Lisboa, 1989, pp. 13-21.

reconhecimento dos artistas face ao Estado, que, pela primeira vez, os elevou a uma carreira (mais segura e contínua) dentro funcionalismo público.

São ainda raros os desenhos aqueles que tratam do tema da paisagem, sendo, a este respeito, eloquente a vista Santa Iria de Máximo Paulino dos Reis.

Formalmente, quase todos os desenhos revelam segurança na execução, apesar de o registo gráfico denunciar ainda uma expressão algo barroca, no tratamento da linha e, fundamentalmente, nas sombras. Estas últimas, são assaz evidentes nos trabalhos de Assis Rodrigues, que desenhava como os mestres que possuía na sua colecção: os escultores José de Almeida e Joaquim Machado de Castro. Os desenhos de Assis denotam alguma diferença entre o habitual desenho de escultura e o desenho de pintura.

Pela amostra, apesar de sumária, não estaremos muito longe da verdade se afirmarmos que os professores, entre os quais se salientam Joaquim Rafael ou Caetano Aires de Andrade, desenharam prolixa e correctamente. Também Fonseca foi um bom desenhador com uma linearidade e uma composição de matriz neoclássica. Deste modo, a prática e a importância do desenho foram transmitidas pelos mestres aos primeiros alunos da Academia e ao grupo dos cinco artistas que passaram por Sintra.

5. O DESENHO DOS CINCO ARTISTAS EM SINTRA

A viagem que nos propomos fazer em torno dos desenhos dos cinco artistas segue o itinerário do quadro, do primeiro para os últimos planos, começando exactamente por Anunciação, seguindo-se Metrass, Bastos, Rodrigues e Cristino que, naturalmente por ser o autor do quadro, reserva para si o lugar mais distante do observador. Além destes artistas, julgámos pertinente estudar outros que foram seus contemporâneos, apesar de não se encontrarem no referido quadro. Destes, considerámos importante analisar a obra do visconde de Meneses, de António José Patrício e de João Pedro Monteiro. No fim, fizemos algumas referências aos desenhos de Manuel Maria Bordalo Pinheiro e Miguel Ângelo Lupi.

5.1 Tomás da Anunciação (1818-1879)

É relativamente bem conhecida a biografia de Tomás da Anunciação. Joaquim António Marques, seu colega e amigo, escreveu um texto biográfico em 1859[1], quando a "parte mais brilhante da sua vida de artista"[2] estava a começar.

Por ocasião da sua morte, Zacarias d'Aça escreveu a mais completa biografia sobre o artista[3]. Esta esteve para aparecer num livro com o título: *Anunciação e o seu tempo*[4], mas, infelizmente, nunca foi publicado. O mesmo escritor e crítico escreveu ainda um outro texto sobre o pintor[5].

---

[1] (M.) Joaquim António Marques – *Thomaz José da Annunciação*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Primeiro Ano, Abril de 1859, pp. 491-500.

[2] Idem, p. 500.

[3] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Maio a Dezembro de 1879, pp. 67-70; 84-87; 101-103; 121-123; 142-143; 148-150; 166-168; 183-185; Fevereiro e Março de 1880, pp. 22-24 e 33-36.

[4] *Thomaz José da Annuciação*, in **Diccionario Popular... dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 15.º vol., - 1.º do suplemento. Lisboa, 1886, p. 134. O artigo não está assinado, mas não deve ser de Zacarias d'Aça, pois refere várias vezes o nome desse autor e a biografia que escreveu sobre Anunciação.

[5] Zacarias d'Aça – **Lisboa Moderna.** Lisboa, 1904, pp. 227-236.

Além destes textos vd. Raczynski – **Les Arts en Portugal.** Paris, 1846, p. 115 e **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal.** Paris, 1947, p. 11; R. [Rangel de Lima] – *Thomaz José da Annuunciação*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 2.º ano, vol. II, n.º 32, 15/4/1879, pp. 58-59; **Encyclopedia Portugueza Illustrada. Diccionario Universal**, Publicado sob a Direcção Maximiano Lemos, vol. I, Porto, [1900-1909], p. 349; Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues – **Portugal. Diccionario Historico Chorographico**... vol. 1, Lisboa, 1904, pp. 587-589; Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo.** Lisboa, 1943, pp. 52-56; Diogo de Macedo - **Tomás José da Anunciação.** Lisboa, 1951; **Tomás da Anunciação. Chefe do Romantismo.** Lisboa, 1955; **Os Românticos Portugueses.** Lisboa, 1961; Armando de Lucena – *Tomás José da Anunciação*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, Lisboa, 1973, pp. 38-39; José-Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, Lisboa, 1990, pp. 260-264; Fernando de Pamplona – *Tomás José da Anunciação*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. I, Lisboa, 2000, pp. 127-130.

Anunciação sempre foi um desenhador exímio, nas palavras de Armando de Lucena, crítico, historiador, mas, igualmente, pintor e professor de pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa[6].

Diversas passagens da sua biografia atestam a sua capacidade e o gosto para o desenho.

Muito jovem, foi praticante-desenhador no Museu de História Natural, onde naturalmente desenhou plantas e talvez pequenos animais[7]. Os trabalhos que aí realizou, infelizmente hoje desconhecidos ou perdidos[8], devem ter sido próximos do desenho científico, definidos pelo rigor das formas, textura e cores das plantas.

Tomás da Anunciação entrou para a recém fundada Academia de Lisboa, apesar das dificuldades económicas de seu pai, honestíssimo funcionário da Patriarcal **(Doc. 8)**[9]. O seu percurso escolar foi verdadeiramente notável e o melhor de todos os seus colegas, vencendo vários prémios em diversas cadeiras e revelando sempre "adiantamento". Além das suas inegáveis qualidades, Tomás da Anunciação possuía alguns "limitados principios do / Dezenho" e, aos 19 anos de idade, tinha uma grande maturidade.

O seu percurso é o mais brilhante de todos os presentes no Livro de Matrículas do Ano Lectivo de 1837 a 1845.[10]

Foi admitido a provas para a aula de Desenho Histórico em Maio de 1837 e começou a frequentar a referida cadeira, como discípulo voluntário, em Outubro desse ano.

No concurso de Desenho Histórico, no ano lectivo de 1837 a 1838, obteve um prémio de 30$000 réis. Foi igualmente premiado no concurso do ano seguinte.

Em 6 de Novembro de 1839, obteve permissão para frequentar a aula de Gravura de Paisagem e estudar o respectivo desenho.

Obteve outro prémio de 30$000 réis no concurso da referida aula, no ano lectivo de 1839 a 1840.

No Concurso do ano lectivo de 1840-1841, foi-lhe conferido outro prémio de 30 réis.

---

[6] Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo**, p. 55.

[7] Idem – *Tomás José da Anunciação*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, p. 38.

[8] Tentámos vários contactos, todos eles infrutíferos, para saber do paradeiro de alguns destes desenhos (Jardim Botânico da Ajuda; Jardim Botânico da Escola Politécnica; Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, etc.)

[9] AFBAL – **Arquivo Morto: Caixa 40, Processo de Tomás José da Anunciação.** (Antigo Processo 75, Antiga Caixa 92).

[10] AFBAL – **Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845**. Ano lectivo de 1837 a 1838. Aula de Desenho Histórico, fl. 43-43 v.º

Em virtude de ter concluído os estudos da aula de Desenho Histórico, Tomás da Anunciação passou aos estudos superiores da aula de Pintura Histórica, por despacho de 10 de Novembro de 1841.

Para a conclusão dos estudos do Desenho Histórico, o discípulo tinha entrado no concurso do ano lectivo de 1840-1841, executando os estudos de anatomia dos ossos do modelo vivo e de panejamentos.

A informação assinada pelos professores da cadeira, Joaquim Rafael e Caetano Aires de Andrade, foi assaz elogiosa em relação ao percurso escolar do discípulo e o prosseguimento dos estudos na aula de Pintura Histórica:

"O supp*lican*te não tendo ainda / prehenchido os sinco annos do curso / regular, foi approvado no Concurso / que refere, pela maioria da Con-/ferencia Académica, e em alguns / dos concursos anteriores unanime-/mente, merecendo assim o conceito / de seu distincto adiantamento, sen-/do a evidente prova do mesmo, o / ter vencido os estudos em menor / tempo daquele que a Lei marca. / Sempre teve huma conducta / exemplar por tudo se fáz me-/recedor da passagem que sollici-/ta. / Aula de Desenho Historico 4 de / Novembro de 1841."[11]

Já referimos, em relação à teoria do desenho, que o clima na aula de Desenho Histórico de Joaquim Rafael era bastante calmo. Para os alunos, este professor era de todos o "mais bondoso e bemquisto", apesar de a aula ser uma "caqueirada informe" de gessos[12].

Foi precisamente no meio dessa caqueirada que, certo dia, a qualidade de Anunciação se impôs de forma surpreendente depois de tanto desenhar a claro-escuro. Por estar já um pouco farto de representar as mesmas coisas em "trinta fórmas", um dos professores, muito provavelmente Aires de Andrade, propôs-lhe o seguinte:

"(...) que desenhasse uma triste cabeça d'Antino que lá havia, de um ponto de vista novo, nunca lembrado a nenhum artista; a cabeça era ôca e do lado em que o pescoço apresentava um boraco [sic], por onde se via o interior, é que o professor a mandou desenhar, a cabeça não, o buraco: dizia o mestre «tudo o que mostra claro e escuro é aproveitar para o estudo, seja o que for. Vejam o caso que aquelle fazia das belleza das fórmas."[13]

[11] AFBAL – **Arquivo Morto: Caixa 40, Processo de Tomás José da Anunciação.** (Antigo Processo 75, Antiga Caixa 92).
[12] (M.) Joaquim António Marques – *Thomaz José da Annunciação*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Primeiro Ano, Abril de 1859, pp. 492 e 494.
[13] Idem, p. 492.

Não obstante o estranho ponto de vista que o professor impôs, está subentendido que Anunciação fez uma excelente representação abstracta do buraco da cabeça de gesso, só possível em alguém com uma grande capacidade técnica e de expressão.

Pela mesma época, Raczynski, numa visita à Academia de Lisboa, encontrou o jovem Anunciação a copiar um qualquer modelo, tendo ficado surpreendido com a qualidade do trabalho. Disse-lhe, então, com uma forte pronúncia alemã, palavras de muito louvor, animação e até entusiasmo. Evidentemente, pela fama e alta qualidade do crítico prussiano, o episódio jamais foi esquecido pelo então discípulo[14].

Raczynski escreveu que observou alguns dos seus desenhos muito bem feitos. Percebeu que o jovem de 24 anos, se fosse encorajado, transformar-se-ia num artista de mérito[15]. Na verdade, entre todos os alunos, destacavam-se Tomás da Anunciação, Tomás da Fonseca e João Pedro Monteiro, que desenhavam já de uma maneira "fort remarquable."[16]

O conde aconselhou Anunciação a ir estudar para a Alemanha e procurou conseguir-lhe uma pensão, contudo as habituais dificuldades portuguesas deitaram por terra essa hipótese. Raczynski, reconhecendo-lhe boas capacidades de desenhador, encarregou-o da cópia de algumas pinturas antigas para os seus trabalhos teóricos[17].

Como já referimos, Anunciação frequentou a aula de Gravura Histórica do professor Benjamim Comte, um homem altamente simpático e cujas lições profícuas nunca mais esqueceu[18].

Comte nasceu na Suiça a 30 de Abril de 1762[19] e estudou gravura em Londres na escola de John Ladseer. Chegou a Portugal, provavelmente em 1805, convidado por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, tendo ingressado na Escola de Gravura da Imprensa, onde trabalhou conjuntamente com Bartolozzi, auferindo o ordenado de quinhentos mil réis[20].

---

[14] [Zacharias Aça] – *Conde Athanasio de Raczynski*, in **Diccionario Popular... dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 10.º vol., p. 175.
[15] Raczynski - **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 11.
[16] Raczynski - **Les Arts en Portugal**, p. 115.
[17] Diogo de Macedo – **Tomás José da Anunciação**, p. 12.
[18] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Outubro de 1879, pp. 148-149.
[19] A biografia de Comte encontra-se em Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memorias.** Coimbra, 1922, p. 239 e na rara obra, com uma tiragem de apenas 50 exemplares, de Ernesto Soares – **O Gravador Suiço Benjamin Comte. Subsídios para a sua biografia, seguida da descrição da sua obra artística.** Lisboa, 1935. Vd. igualmente Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 114 e **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, pp. 52-53 e Ernesto Soares – **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. I, Lisboa, 1971, pp. 177-180.
[20] Ernesto Soares – **O Gravador Suiço Benjamin Comte**, p. 7.

Apanhado no turbilhão das invasões francesas ou, como ele escreveu, "a infausta invasão do Barbaros da Europa",[21] sobreviveu com algumas dificuldades, como tantos outros artistas, devido aos ordenados em atraso durante dois anos[22].

Apresentou um projecto para a aula de gravura em 1834[23]. Foi nomeado professor de Gravura de Paisagem nas Aulas de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, em Maio de 1834, tendo recebido o acréscimo de cem mil réis sobre o seu ordenado de quinhentos mil réis para ensinar o maior número de discípulos que lhe fosse possível no mesmo edifício onde estavam estabelecidas as referidas aulas[24].

Quando foi fundada a Academia de Belas-Artes de Lisboa, foi nomeado professor da aula de Gravura de Paisagem. Com 74 anos de idade, Comte era o decano dos velhos professores; leccionou até 1849 e faleceu em 1851[25].

Raczynski expressou os maiores encómios à sua figura e obra: era um artista distinto e bastante considerado; muito hábil na sua arte, várias das suas obras gráficas eram dignas de elogios e algumas das quais conseguiam ser "remarquablement belles."[26]

Comte foi um professor competente e zeloso na sua aula[27] e, ao que parece, aquele que mais marcou o jovem Anunciação. Além do seu bom feitio, as práticas pedagógicas do velho mestre eram em tudo distintas das dos seus colegas: ao habitual imobilismo, para não dizer secretismo, contrapunha-se Comte, que mostrava aos seus discípulos os melhores desenhos e gravuras que recebia de França. O professor parece ter estado sempre informado do que se passava no estrangeiro e, mais importante, transmitia e mostrava exemplos aos alunos[28].

Foi sob a sua direcção "inteligente e afectuosa" que Anunciação começou a fazer as primeiras paisagens a lápis e a sépia[29].

---

[21] Idem, p. 8.
[22] Idem, pp. 8-10.
[23] Idem, pp. 10-11.
[24] Idem, p. 11 e AFBAL – Caixa 8: **Cópia da nomeação de Benjamim Comte para professor da Aula de Gravura Histórica para as Aulas de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, datada de 16 de Maio de 1834.**
[25] Ernesto Soares – **O Gravador Suiço Benjamin Comte**, p. 7.
[26] Raczynski – **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 53.
[27] No AFBAL existem duas relações de material de gravura para adquirir em França e na Inglaterra. AFBAL – Caixa 17: **Duas relações de materiais de gravura a comprar em França e na Inglaterra**, Datadas de 8 de Abril de 1837 e assinadas por Benjamim Comte e Domingos José da Silva, professor de Gravura de História.
Uma das relações apresenta ainda uma encomenda para Munique de 48 pedras litográficas, assinada por Francisco António Silva Oeirense, primeiro académico de mérito e fiscal da Comissão na Oficina Litográfica.
[28] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Outubro de 1879, p. 149.
[29] Ibidem.

Algumas informações levam-nos facilmente a concluir que Comte desenhava do natural e realizava aguarelas, como preparação talvez para gravuras[30]. É pena que sejam muito raros os desenhos do gravador suiço, o único que observámos é um desenho copiado, muito provavelmente, de uma gravura de claro sabor setentrional, à qual o artista pode ter acrescentado as duas figuras e um cão[31] (Vd. desenho).

Talvez por influência do gravador suiço, Tomás da Anunciação começou a explorar as paisagens a sépia, contando Zacarias d'Aça, a esse propósito, uma curiosa história, que não resistimos a transcrever:

"Chegára aos ouvidos de um dos professores que um discipulo seu fizera alguns estudos a sépia, de que lhe contaram maravilhas: desejou vêl-os, porque elle também cultivava o genero. O discipulo era Annunciação, que ficou muito admirado e honrado, quando o mestre, no fim da aula, dirigindo-se-lhe em termos extremamente amaveis, lhe pediu para vêr os seus novos ensaios. Como o professor era dos poucos com quem se podia tratar e sempre tinha acariciador e benevolo para com os estudantes, não teve duvida, antes prazer, em lhe mostrar os seus trabalhos, e no dia seguinte, procurando-o no seu *atelier*, apresentou-lh'os com sua natural modestia, esperando attento as observações e criticas do velho artista. Este, depois de mirar e remirar as aguarellas com um ar entre surpreso e contente, voltando-se para Thomaz, que já estava admirado do effeito produzido pelas suas obras, disse-lhe:

- Sim senhor, não imaginava que fossem tão boas! Que o senhor tinha talento já nós sabiamos, mas que fazia milagres, só agora é que o sei.

Annuciação caminhava de surpreza em surpreza, mas o professor ainda continuou:

- Com os demonios, o senhor venceu já difficuldades que eu não consegui vencer senão no fim de muitos annos de trabalho: olhe estes ares estão limpos e transparentes, e estas aguas, e estas vaquinhas!... continue, continue, que o meu amigo tem um bom futuro.

O rapazito estava cada vez mais admirado: todo elle era ouvidos.

- Pois muito bem, meu charo, agora há de fazer-me um favor, sim?
- O que é? perguntou Thomaz que estava bem longe de adivinhar o desejo do mestre.
- É dar-me licença para eu levar isto para casa.
- Ah! então sempre lhe achou algum defeito, replicou o discipulo, e não é pequeno, visto que o quer corrigir em casa.
- Defeitos! isso sim, eu levo-os, mas é para os copiar.

Tableau! Já haviam desapparecido as sépias e o velho professor, e ainda Thomaz estava de braços pendentes, no mesmo sitio, não cabendo em si de contente, mas espantado do que ouvira ao *magister*, das suas palavras, do tom sério e convencido em que elle lhe

[30] *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**, p. 21. António Correia Barreto, artista agregado da aula Gravura de Paisagem, apresentou uma gravura copiada de um desenho de Benjamim Comte, de uma vista de *Campolide*; um desenho copiado do natural dos *Fornos do Tijolo, no sítio da Cova da Moura* e ainda quatro desenhos copiados de originais a aguarela do professor suíço, com as vistas de *Biscainho no Alentejo* e do convento de *Bracanes* e ainda *Azenhas de Sintra*.

[31] No Museu do Chiado – Desenho - Paisagem, n.º inv. 125, 200x265. Descrição da ficha do museu: "Vista de uma casa rústica com larga cobertura de colmo, assomando por entre arvoredo; desenho por concluir, na sua metade inferior, estão esboçadas duas figuras à porta, com um cão, um poço e dois grandes barris." O desenho está assinado e datado de 1842, tendo sido transferido do MNAA.

fallára, e do caso nunca visto d'um artista encanecido no culto da sépia pedir auctorização para copiar os ensaios d'um aprendiz de dezenove annos!
Correu logo fama do acontecido e com ella cresceram os creditos de que elle já gosava entre os seus mestres e condiscipulos."[32]

O professor em questão deve ser, pelo episódio caricato e pela linguagem franca e directa, o bem disposto André Monteiro da Cruz[33].

De qualquer forma, o episódio explica e valoriza os estudos em aguadas a sépia de Anunciação. Recordemos que o pintor parece estar a realizar um desses estudos no quadro *Cinco Artistas em Sintra*.

Julgamos que alguns dos trabalhos mais conseguidos e modernos de Tomás de Anunciação são precisamente nesta técnica.

O artista tinha horror aos negrumes na pintura, e nos estudos de desenho em vez de usar a *sauce* preta, adoptava a sépia no claro-escuro que era, na época, uma ousadia[34].

Zacarias d'Aça, na sua longa biografia, além das sépias, assinala ainda os "muitos e precisosos desenhos a carvão (...) genero novo entre nós" que ele experimentou e expôs nos salões da Sociedade Promotora de Belas-Artes[35].

Em 1843, o discípulo Anunciação revelava-se um desenhador de créditos firmados, porquanto desenhou o baixo-relevo *Julgamento de Viriato* de Francisco de Paula Araújo Cerqueira, dirigido por António Manuel da Fonseca e litografado pelo aluno e filho deste, António Tomás da Fonseca, publicado no *Jornal de Belas-Artes* para ilustrar o artigo de Garrett sobre a exposição da academia desse ano[36].

Mais tarde, em 1846, no mesmo periódico, Tomás da Anunciação litografou o quadro *Uma Catequização de S. Francisco Xavier na Índia*, de André Reinoso, da sacristia da igreja de S. Roque[37]. (T. A. 26)

---

[32] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Outubro de 1879, pp. 149-150. Diogo de Macedo – **Tomás José da Anunciação**, p. 10 refere-se brevemente a este episódio.

[33] Zacarias d'Aça não refere o nome do professor, contudo, um pouco mais à frente no seu texto refere Monteiro da Cruz.

[34] Diogo de Macedo - **Os Românticos Portugueses**, p. 37.

[35] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Fevereiro de 1880, p. 24.

[36] Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, entre as pp. 64-65.

[37] L. A. Rebelo da Silva – *S. Francisco Xavier*, in **Jornal das Bellas-Artes**, segunda série, 1846, tomo I, n.º II, antes da p. 9. O artigo refere-se longamente a este quadro de Reinoso.

Como aluno de Fonseca na aula de Pintura Histórica, no ano de 1846, e tendo como colegas, entre outros, Lupi, Leonel Marques Pereira, Cristino da Silva e João Pedro Monteiro, Anunciação mereceu as seguintes apreciações do exigente mestre: em Março, o comportamento na aula tinha sido bom; a aplicação, sofrível e o adiantamento também, sofrível; no mês seguinte, o comportamento tinha sido sofrível; a aplicação, pouca e o adiantamento, "não muito"; contudo, tinha "bastante desposição". No mesmo mês de Abril, Fonseca regista as 17 faltas a Anunciação, mas escreveu nas observações: "Muito talento, mas pouca frecuencia." Em Maio, o comportamento foi sofrível; a aplicação, parcial e o adiantamento, sofrível; em Junho, o comportamento, sofrível; a aplicação, pouca e o adiantamento, pouco[38].

No meio de tantos sofríveis, de longe a apreciação mais comum a toda a turma, Fonseca reconhecia o muito talento e a disposição de Tomás da Anunciação, o qual, pelas informações supra citadas, deve ter apreciado pouco as aulas de Pintura Histórica, devendo achá-las igualmente sofríveis.

Findo o curso, Anunciação ganhava a vida a desenhar litografias, a colaborar com documentos de História Natural e a pintar pequenos quadros com paisagens e animais que ia vendendo aos amigos[39].

Apenas em 1867, e a expensas suas, Anunciação saiu pela primeira e única vez de Portugal, para visitar a Exposição Universal de Paris. Acompanhou-o o seu amigo Luís Tomasini. Infelizmente para a sua carreira, só limiar dos cinquenta anos, o artista tinha oportunidade de ver directamente obras em museus e galerias, algumas das quais conhecia apenas por imagens e gravuras, mas somente a preto e branco. Na capital francesa frequentou o atelier de Yvon [Adolphe Yvon, 1817-1893] e do animalista Palizzi [Guiseppe Palizzi, 1810/12-1887/88] e observou as maiores obras de pintores, como Constable, Rosa Bonheur, Corot, Millet, Troyon, entre outros. Como recordação, Yvon ofereceu-lhe um magnífico desenho, representando um soldado ferido, que Zacarias d'Aça observou no *atelier* do pintor na Academia de Belas-Artes de Lisboa[40].

---

[38] AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**, Mapas de Março, Abril, Maio e Junho de 1846.
Este é o mais antigo livro da aula de Pintura Histórica existente na Faculdade, faltando-lhe os anos de 1848 a 1852, 1853-1854. Os registos que transcrevemos são os únicos onde surge Tomás da Anunciação.

[39] Diogo de Macedo – **Tomás José da Anunciação**, p. 12.

[40] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Março de 1880, pp. 33-34 e **Lisboa Moderna**, pp. 230-232.

Recorde-se que Ernesto Biester, já em 1860, lamentava o facto de o pintor não ter ainda visitado Paris para observar precisamente as obras de Troyon e Rosa Bonheur[41].

Em 1871, quando expôs em Madrid e foi premiado com a medalha de prata e a ordem de Carlos III, ao que parece, sentiu as primeiras fadigas e as crises de melancolia[42].

No fim da vida, o artista estabeleceu-se em Caneças, de onde partia a pé ou no "clássico burrinho" pelos arredores, com o propósito de realizar vários estudos para pinturas[43]. Certamente alguns deles devem ter sido as suas derradeiras sépias.

O escritor e crítico encontrou Anunciação no hotel dessa povoação em Agosto de 1878, um ano antes do seu falecimento. Aça, que pensava escrever um livro sobre arte portuguesa contemporânea, combinou com o pintor, que era naturalmente uma fonte de informações privilegiada, estabelecer-se em Caneças no Verão seguinte. O programa pensado era bastante simpático e agradável: o escritor dedicar-se-ia à caça de manhã e durante a tarde e à noite conversaria com Tomás da Anunciação. No entanto, estes planos não se concretizaram devido à morte do pintor a 3 de Abril de 1879.

Zacarias d'Aça descreve o último encontro com o pintor - que era director da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, depois do falecimento de Joaquim Pedro de Sousa, em Agosto de 1878[44] - , numa comissão artística. A causa da morte foi uma congestão pulmonar, consequência de uma bronquite de que sofria havia dois anos, apanhada talvez na divisão húmida e fria onde tinha o seu atelier na Academia[45].

Depois da morte do pintor, organizou-se um leilão das suas obras a que assistiu Zacarias d'Aça. No certame, frio e a que assistiram poucos amadores, venderam-se, por preços vergonhosamente baixos, quadros, esboços e desenhos[46]. Desta forma, uma boa parte do seu espólio foi disperso, no qual se contavam, certamente, dezenas de desenhos. O

[41] Ernesto Biester - *Chronica* in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 2.º ano, 1860, p. 340.
[42] Diogo de Macedo – **Tomás da Anunciação. Chefe do Romantismo**, p. 14.
[43] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Março de 1880, p. 35.
[44] Idem, p. 34. Depois da morte de Assis Rodrigues, os colegas quiseram-no nomear director, mas Anunciação recusou a honra para Joaquim Pedro de Sousa (1818-1878). Após a morte deste, em 3 de Agosto de 1878, ascendeu a esse lugar. Para a biografia e obra de Joaquim Pedro de Sousa, vd. Ernesto Soares – **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. II, Lisboa, pp. 598-612
[45] Idem, p. 36. Foi Calmels que deu a notícia da morte do pintor a Anunciação.
[46] Zacarias d'Aça – **Lisboa Moderna**, p. 233. Um dos quadros vendidos foi o estudo para o quadro *Perdidos do Rebanho* comprado por Rafael Bordalo Pinheiro, por oito libras, quando valia cinquenta! Vd. a propósito deste quadro J. M. Teixeira de Carvalho – *Casa de Artista*, in **Notas de Arte e Crítica.** Porto, 1926, p. 186. No leilão venderam-se igualmente os últimos estudos feitos nos campos de Caneças. O texto *Casa de Artista* data de 1901 (p. 190)

mesmo autor calcula que Anunciação tenha pintado cerca de quinhentos quadros[47], sem contar com desenhos e gravuras.

Nas suas habituais cores românticas, Diogo de Macedo afirmou que Anunciação era um hepático triste com tendências à melancolia[48]. Sendo de aparência e por educação calmo, era, no entanto, nervoso por temperamento[49]. A descrição veio naturalmente de Cristino da Silva, que o retratou como um artista de coração, frenético e melancólico, que nunca deixou de trabalhar. Depois dos trinta anos, morreu para o mundo, concentrando-se no seu atelier e vivendo unicamente para a pintura[50].

Em termos muito simplistas, pode afirmar-se que a sua pintura se deixou seduzir pela linha, enquanto que na de Silva Porto a sedução foi pela cor[51].

Além da pintura, do desenho e até de uma breve experiência escultórica[52], Tomás da Anunciação tem igualmente uma obra importante de gravura. Como iremos observar uma parte significativa dos desenhos do artista parece estar intimamente relacionada com a gravura.

As temáticas dos desenhos em Tomás de Anunciação são sobretudo as paisagens e os animais. Neste último tema é possível estabelecer uma espécie de sub-divisão estruturados pelas espécies de animais representados (equídeos, bovídeos e ovídeos). Frequentemente, como na pintura, os dois grandes temas das paisagens e dos animais cruzam-se num mesmo desenho. Ao invés, a figura humana é quase sempre acessória dentro desses temas.

A organização que estabelecemos no nosso catálogo reflecte precisamente essa separação.

Diogo de Macedo, grande conhecedor da sua obra, descreveu a técnica dos seus desenhos: nas representações de animais usava o lápis como se fosse um estilete de gravura, definindo os contornos e encontrando os volumes, o carácter e o movimento de cada um; quando se tratava de paisagens servia-se da mancha, utilizando o lápis e

---

[47] Zacarias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Março de 1880, p. 34.
[48] Diogo de Macedo – **Tomás José da Anunciação**, p. 21.
[49] Diogo de Macedo – **Tomás da Anunciação. Chefe do Romantismo**, p. 11.
[50] João Cristino da Silva – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866.** Lisboa, 1866, p. 37. Cristino escreve que Anunciação era frenético e melancólico, o que constituía uma evidente contradição dos traços da personalidade.
[51] J. M. Teixeira de Carvalho – *Pintores Animalistas*, in **Notas de Arte e Crítica**, p. 168. O texto original é de 1901.
[52] Diogo de Macedo – **Tomás José da Anunciação**, p. 22.

cobrindo-o com aguadas fortes de sépia ou tinta da China, de que resultava pintura a claro-escuro[53].

Como observaremos, muitos dos desenhos, sobretudo de animais, parecem mais pensados para a gravura, ficando a paisagem mais próxima da pintura. Deste modo, nos desenhos de Anunciação é visível a mais pura linha e a mais impressiva mancha, típicas de alguém que desenhou e que, acima de tudo, gostou de desenhar.

Elaborámos o nosso catálogo, primeiramente com os desenhos de paisagens, seguidos dos de animais. No entanto, como verificaremos, frequentemente ambos os temas estão presentes num mesmo desenho.

Nos desenhos de paisagem de Anunciação dominam principalmente as manchas a aguada, a sépia ou a carvão. De uma maneira geral, são exercícios gráficos próximos da pintura, mas sem cor (estudos de claro-escuro e de formas, que podiam ser aproveitados para óleos). Habitualmente as suas paisagens são povoadas por "gados" e pela luz sentimental dos poentes que indiciam a influência de Pillement[54].

Talvez o desenho mais antigo feito por Tomás de Anunciação, cerca de 1843, seja aquele em que fez para o conde Raczynski, cinco cabeças de personagens do quadro *Visitação*, do chamado Mestre de S. Bento, no Museu das Janelas Verdes, actual MNAA (T. A. 1). O desenho oferece uma interessante composição das cinco cabeças das personagens, que se encontram em segundo plano, na mesma sequência da tábua quinhentista. O desenho linear, com muito poucas sombras, denota uma excelente capacidade de observação e de reprodução, como se observa na reprodução do quadro de André Reinoso. O desenho serviu para os estudos do historiador prussiano, podendo ter sido mesmo pensado para ser gravado.

Uma parte essencial dos desenhos de Anunciação são paisagens. O T. A. 2 é um notável desenho com aguada e guache branco sobre papel. É, muito provavelmente, uma das obras mais modernas do pintor e uma daquelas que mais questiona algumas das características usuais do pintor e da geração romântica. O desenho é um espécie de "impressão", de céu, de vegetação, de água (?) e de nevoeiro (?). A composição, espantosamente conseguida e equilibrada, é dominada por um conjunto de altos pinheiros-bravos (ou marítimos) do lado direito, que estão em perfeito diálogo com um céu romântico de nuvens, névoas e de rasgos. A luz é estranha e romântica, de fim de

[53] Ibidem.

[54] Agostinho Marques de Araújo – **Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)**, 1.º vol., Porto, 1991, p. 457.

tarde ou de manhã cedo, quando a neblina nocturna começa a desaparecer. Numa natureza tão poderosa, dispensaram-se os seres humanos ou os animais. A solidão das árvores e, se quisermos ser bastante românticos, a melancolia da cena é talvez o que mais fascina neste trabalho. Não fora a assinatura do pintor e este estudo podia ser tomado como naturalista.

O T. A. 3 é uma composição classicamente romântica. Realizada a carvão, com grandes manchas, a paisagem é dominada por uma fila de árvores perspectivadas em direcção ao horizonte e povoada por pastores e ovelhas; ao longe, na linha de horizonte, observam-se duas povoações (em cada um dos lados do grupo de árvores; na povoação do lado esquerdo das árvores, é mesmo visível uma torre de igreja), o céu, com poucas nuvens, foi realizado com auxílio do esfuminho. A paisagem plana, até ao infinito, parece ser a lezíria ribatejana, que o artista pintou e desenhou frequentemente. Em termos compositivos, este desenho parece derivar do quadro *Uma Árvore*, prova do concurso de Anunciação para professor em 1852[55]. Em ambos os trabalhos, a paisagem é dominada por uma ampla fila de árvores até ao horizonte; contudo, o ponto de observação no quadro é mais baixo que no desenho. (Vd. quadro)

O desenho T. A. 4 é uma outra paisagem a carvão, dominada por dois blocos de vegetação, constituída por arbustos (no primeiro plano, à esquerda, e ao fundo, à direita), numa grande planície sob um céu revolto. Ao contrário do desenho anterior, a paisagem não tem qualquer figura.

Uma outra paisagem árida, plana e pontuada por alguns arbustos e, principalmente, por uma árvore morta, uma espécie de ruína vegetal - um dos temas mais do agrado do romantismo -, é o desenho T. A. 5. A técnica utilizada é, como o trabalho T. A. 2, a aguada.

Por estes e outros exemplos que observaremos, constata-se que Anunciação tinha um perfeito domínio desta técnica, conseguindo criar com grande mestria vários planos. No primeiro, as formas são definidas e os contornos assumidos, esbatendo-se à medida da distância, chegando a linhas e manchas quase imperceptíveis. Há qualquer coisa nesta técnica que nos recorda o baixo-relevo, uma das técnicas escultóricas mais complexas e menos usadas na escultura portuguesa.

[55] O quadro do MC está depositado no Ministério dos Negócios Estrangeiros com o n.º de inv. 526, vd. Diogo de Macedo - **Tomás da Anunciação. Chefe do Romantismo**, pp. 15 e 18.

Anunciação foi, como se sabe, um pintor de animais e igualmente um desenhador deste género. Os seus quadros foram elogiados pela largueza do estilo e também pela correcção do desenho[56], que é facilmente detectável.

Nunca foi tarefa simples desenhar animais, devido à sua anatomia e atitudes próprias, o que exigia do artista um estudo profundo e persistente:

"Les animaux exigent un soin particulier si l'on veut parvenir à les *dessiner* correctment, avec la grace & le caractère pariculier dont chacun d'eux est susceptible . ce sont des êtres animés, sujets à des passions, & capables de mouvemens, variés à línfini. Les parties dont ils sont composés diffèrent des nôtres par les formes, par les proportions, par les jointures, par les articulations. Il est donc nécessaire qu'un dessinateur fasse sur des études, & sur-tout d'après ceux des animaux qui se trouvent plus ordinairement liés avec les usages & les actions ordinaires des hommes, ou avec les objects qu'il se destine plus particulièrement à traiter."[57]

Meticuloso observador, Anunciação tinha uma enorme empatia com os animais, afirmando nas conversas privadas que: "nos animais sempre tivera amigos pacientes e nenhum crítico."[58]

Na verdade, mesmo para um crítico, que nunca foi propriamente um entusiasta do seu trabalho, Anunciação manteve-se sempre um consciencioso animalista, fidelissimo ao seu talento, constante na sua maneira, e sempre interprete severo da forma e observador da vida animal[59].

Os cinco desenhos seguintes (T. A. 6 a 11) constituem um pequeno ciclo, de temática equídea. São estudos de cavalos, mas a paisagem envolvente assume ainda protagonismo.

O desenho T. A. 6 é dominado por dois cavalos a atravessar um curso de água, ao lado um do outro. Um cavaleiro, que monta o cavalo em segundo plano, bate com um chicote no cavalo mais próximo de nós, para que se apresse. A expressão deste animal é, apesar de tudo, calma e resignada.

---

[56] Ernesto Biester – *Chronica*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 2.º ano, 1860, p. 194.

[57] Watelet – *Dessin*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts,** Tome Premier, Paris, Liège, 1788, p. 189.

[58] Diogo de Macedo - **Tomás José da Anunciação**, p. 22.

[59] A. Enes – *Decima Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes*, in **Artes e Letras**, n.º 3, 3ª série, 1874, p. 43. Este texto é a propósito do único quadro do pintor para essa exposição, *Um rebanho passando um riacho*, mas adapta-se igualmente ao desenho de animais. Na opinião de Enes, esta obra não revelava progresso num acusava decadência no percurso do pintor.

O desenho T. A. 7 é um estudo a sépia com dois cavalos, junto de um rio, observando-se ainda duas figuras humanas. Uma delas está escondida pelo cavalo em primeiro plano; a outra, está atrás junto ao outro cavalo. A composição é dominada por uma paisagem fluvial e plana, onde predominam a calma e o silêncio da cena campestre.

No T. A. 8, surge um solitário cavalo, com arreios e albarda numa pequena clareira, na qual incide um foco de luz, rodeada por vegetação de arbustos e ramos de árvores secas. A posição deste cavalo é muito semelhante à do desenho anterior.

O T. A. 9 (o único deste ciclo que utiliza o carvão) apresenta um grupo de três cavalos junto da margem dum rio e um cavaleiro de costas com barrete na cabeça (que se confunde bastante com a mancha das árvores da margem oposta). Um dos cavalos, ao centro, bebe e os outros estão na água, vistos detrás, talvez se preparem para atravessar o rio ou estão também a beber. A paisagem deste desenho, menos abstracta que as anteriores, é dominada por uma massa compacta de árvores.

Ao invés da calma do desenho anterior, o T. A. 10 e 11 reproduzem a mesma temática de cavalos e de homens, mas em atitude de esforço.

No T. A. 10 contempla-se um homem em primeiro plano, de costas, a puxar dois cavalos para a margem dum rio. A montada do lado esquerdo, algo agitada e altiva, recorda a expressão dos cavalos da época barroca. Atrás, do lado direito, cavaleiro e montada atravessam o rio; do lado esquerdo, surgem, de forma muito subtil pela distância, um homem de pé junto do seu cavalo e, mais longe, já quase imperceptível, um grupo de dois cavalos.

No trabalho a seguir, T. A. 11, a cena é dominada por quatro cavalos e alguns cavaleiros nas margens dum rio. Da esquerda para a direita observa-se: um cavalo (na mesma posição dos animais dos desenhos T. A. 7 e 8), tendo junto de si um cavaleiro de pé (esboçado de forma muita sumária e hesitante); a seguir um outro animal, visto detrás, é igualmente acompanhado por um homem de pé; por fim, um outro homem na mesma posição segura pelas rédeas dois cavalos que estão a sair dum rio; ao fundo, quase sumidos, estão outros grupos dos mesmos animais.

A semelhança entre estes dois últimos desenhos (T. A. 10 e 11) é notória, formando quase uma sequência narrativa, e certamente constituíam estudos destinados a uma ou várias pinturas. Estando o primeiro datado de 1867, o segundo deve ser da mesma data. Outro dado muito importante e que corrobora esta hipótese é o facto de fazerem parte do espólio de dois museus relativamente próximos em termos geográficos: o Museu de

Grão Vasco em Viseu e o Museu de Lamego[60]. Nestes dois desenhos, de temática equídea e de paisagem fluvial, os cavaleiros surgem com pouca roupa: camisas e calças arregaçadas, descalços e sem chapéus ou barretes, vestes próprias de quem transpôs um rio com as suas montadas.

Em todos estes desenhos de cavalos é possível ver, não apenas o fascínio do artista por estes animais, mas igualmente a relação destes com os homens e com o trabalho humano de os dominar, puxar e chicotear. Se alguns dos desenhos descritos anteriormente evocam a calma e a serenidade, os dois últimos representam a ligação estreita entre homens e cavalos.

As paisagens fluviais e de terrenos planos lembram, uma vez mais, a lezíria ribatejana e os seus cavaleiros - os campinos. Estes eram seres livres e "um vestígio de poema no meio d'uma invasão de prosa", segundo Mendes Leal[61]. Como facilmente se imagina, estas figuras preencheram o imaginário romântico: eram os cavaleiros mais gentis de toda a Península Ibérica e os mais elegantes; constituindo como que uma raça à parte: "sem serem nomades, tinham o que quer fosse do arabe: o cavalo, o pampilho, que é a sua lança, e a hospitalidade na poisada!"[62]

O desenho T. A. 12 pode ser um estudo para o óleo sobre tábua intitulado *O sendeiro* (1856)[63] ou para uma das séries gravadas de equídeos. Registe-se, no entanto, que a cabeça do desenho está invertido em relação à referida pintura. O desenho representa claramente a cabeça de um burro, enquanto na pintura surge um pequeno cavalo que mais parece uma pequena mula. O desenho pertence ao MNAA e a pintura veio do mesmo museu[64]. (Vd. quadro)

Os desenhos seguintes (T. A. 13 a 19) representam bovídeos, principalmente bois e algumas vacas. Os animais surgem sobretudo sozinhos sobre um fundo quase sempre neutro (normalmente só é levemente esboçado o solo); contudo, em três dos desenhos, Anunciação representou o fundo (junto ou dentro de currais).

Nos desenhos T. A. 13, 14, 15 e 16 os bois surgem em várias posições. A técnica mais utilizada - lápis, as linhas dos contornos bem definidas e as sombras cuidadosamente

[60] O T. A. 8 foi adquirido pelo Estado em 1981 e o T. A. 9 é do legado do poeta Fausto Guedes Teixeira (1876-1940) , da década de 40 do século XIX.

[61] Mendes Leal, Júnior – *O Campino*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 2.º ano, 1860, pp. 38-39. O artigo encontra-se nas pp. 36-39, acompanhado de uma gravura de Francisco de Melo.

[62] Bulhão Pato - *A Primeira Visita ao Vale de Santarem*, in **Memorias, Scenas da Infancia e Homens de Lettras**, tomo I, Lisboa, 1894, pp. 155-156. Este texto foi escrito no Monte de Caparica, Torre, a 16 de Fevereiro de 1893.

[63] *O Sendeiro* – óleo sobre tábua 330x470, n.º de inventário do MC 104.

[64] Deve ser antes de Anunciação o desenho de Metrass, F. M. 19.

representadas -, parece indiciar que estes desenhos eram na verdade estudos destinados a gravuras.

Os desenhos T. A. 17, 18 e 19 mostram os animais perto ou dentro de currais. Os bovídeos, neste caso, vacas e vitelos, são animais que estão quase sempre dentro ou nas proximidades dos respectivos estábulos. No T. A. 17, uma vaca está junto de uma construção levemente esboçada; os três vitelos do desenho 18 estão dentro de um curral, onde se observam paredes e divisórias em madeira e o chão preenchido por palha.

Finalmente, o desenho T. A. 19 é um esboço rápido, tirado certamente do natural, no qual se observa, no interior de um curral, ao centro, uma vaca e um vitelo deitados e juntos; à direita, um grupo de ovelhas; ao fundo, um boi (ou uma vaca); e dois camponeses a "tratarem do vivo", como é usual dizer-se na Beira. O da esquerda ajeita a palha e o que está ao fundo do curral coloca feno na manjedoura ao lado do boi.

Deixámos, propositadamente, o grupo de seis ovelhas, nas margens de um rio. Este trabalho (T. A. 20), segundo indicação escrita, foi um dos últimos do artista, feito talvez pelo ano de 1878, algures nos arredores de Caneças.

Os animais que Anunciação representa devem ter sido, muito possivelmente, feitos a partir de esboços rápidos do natural, compostos, melhorados e trabalhados depois em atelier, principalmente no caso das composições com cavalos. Ao contrário, os desenhos de bovídeos podem ter sido feitos diante dos animais, contando o artista com a habitual pose estática e prolongada destes. De qualquer maneira, Tomás da Anunciação, além de notável desenhador, conhecia bastante bem a anatomia animal, fruto da experiência na observação e no seu estudo contínuo. É igualmente muito provável que tenha feito cópias de daguerreótipo para os desenhos e litografias de animais[65].

No que toca à representação destes, considerámos interessante mostrar alguns exemplos anteriores a Anunciação, seleccionados no MNAA, e estabelecer as diferenças principais. Em primeiro lugar, a temática é claramente residual, no conjunto de desenhos de autores que precederam a geração romântica. Os exemplos que apresentamos são de Domingos Francisco Vieira, pai de Vieira Lusitano e mestre de Joaquim Rafael; de um autor desconhecido (Foschini?); de Glama Ströberle; de Gregório Francisco de Queiroz e de D. Fernando II.

Vieira e o autor desconhecido representam vacas de forma algo escultórica, acentuando os volumes e as reentrâncias através do lápis e do carvão.

[65] António Sena – **História da Imagem Fotográfica em Portugal. 1839-1997.** Porto, 1998, p. 31.

As duas cabeças de burro (vista de frente e a outra detrás) e a cabeça de cão no desenho da autoria de Ströberle denunciam um interesse nessas partes do corpo, resultando uma composição dominada por algumas preocupações decorativas.

O perdigueiro de Queiroz está envolto numa espécie de nuvem de folhagem, que lhe oculta a parte de trás. Do lado esquerdo e em frente do cão observa-se igualmente uma densa vegetação.

Por fim, o cão desenhado por D. Fernando II é um grande plano também de um perdigueiro, certamente um zeloso e competente companheiro de caçadas. O desenho vive essencialmente dos traços que conferem volume às formas. Esta técnica revela evidentes ligações com a gravura que o rei-artista sempre cultivou, contudo, mesmo se tantos traços podem revelar algum decorativismo, a aproximação ao modelo é bastante objectiva e directa.

As vacas nos desenhos dos primeiros artistas são animais anónimos, algo que se assemelha, se quisermos, ainda à ideia de vaca, da teoria platónica; diferentes, portanto dos exemplos de Anunciação que representam sobretudo a forma do animal e tende para um animal concreto, numa variante, por outras palavras, mais aristotélica do tema. Em todos estes desenhos de vacas, burros e cães, é evidente também um certo sentido decorativo na representação (pela técnica e pelos fundos riscados e trabalhados) que estão longe da visão mais objectiva de Tomás da Anunciação.

O T. A. 21 é a vista de uma entrada de uma quinta. Os desenhos de edifícios são aparentemente raros no desenho do artista, surgindo apenas como acessórios das paisagens. Contudo, nesta obra contempla-se a natureza, nas grandes árvores atrás da quinta, as pedras no solo e o velho arco, que nos remete para a ideia de ruína.

Igualmente raros parecem ter sido as representações humanas nos desenhos de Anunciação, ao contrário do que acontece com as suas gravuras.

O T. A. 22 representa um rapaz do povo com um barrete característico da região saloia, no verso da folha (T. A. 23) surge um esboço de camponesa com um pequeno burro carregando os alforges.

Anunciação, como os colegas da sua geração, tem igualmente uma obra gravada importante[66]. Tendo aprendido gravura com Benjamim Comte, o artista abriu todas as

[66] Sobre a obra gravada de Anunciação e dos seus companheiros, vd. Ernesto Soares – **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. I, pp. 73-80; do mesmo autor **Estampadores e Impressores (contribuição para o estudo das Artes Gráficas).** Lisboa, 1966, pp. 17-19. As suas gravuras, além destas séries, encontram-se principalmente na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* e no *Jornal de Belas-Artes* (1857).

suas chapas a água-forte, reproduzindo quadros seus ou de outros artistas seus contemporâneos. Segundo Ernesto Soares, a sua maneira livre é de uma grande delicadeza de traço e suavidade de contornos, considerando notáveis as séries – que são raras, quando completas - de bois e cavalos[67]. Estas séries devem ter sido iniciadas por volta de 1837, constando que se destinavam a uma obra especial sobre agricultura[68].

Embora esteja fora do âmbito do nosso trabalho, julgamos igualmente importante apresentar algumas gravuras de Tomás da Anunciação. As litografias T. A. 24, 25 (sendo a última a mesma litografia, mas colorida) são da clássica vista do vale de Alcântara com o aqueduto. Ao centro, numa clareira iluminada encontra-se um grupo de camponeses, cinco homens e uma mulher, uma mula e dois bois; mais ao fundo, três camponesas estão junto a um tanque. As árvores, no primeiro plano, são bastante compactas e vão povoando a paisagem em sucessivas linhas horizontais do vale até ao aqueduto. A gravura é importante por ter sido, como indica a inscrição, desenhado do natural pelo artista.

A litografia T. A. 26 é uma notável vista de uma parte da feira de bestas do Campo Grande com dezenas de figuras de pessoas e animais num amplo terreiro com inúmeras e frondosas árvores. Salvo as devidas proporções numéricas e dramáticas das figuras e da cena, a gravura lembra, longinquamente, a *Sopa de Arroios* desenhada por Sequeira e gravada por Gregório Francisco de Queiroz.

A litografia que se segue (T. A. 27) de 1857 é a cópia do quadro de André Reinoso, *Uma Catequização de S. Francisco Xavier na Índia*, da sacristia da igreja de S. Roque. Revela uma cópia correcta e uma técnica apurada, com já havíamos observado no desenho do nosso catálogo T. A. 1[69].

Algumas gravuras dispersas do autor retratam figuras e costumes populares de claro sabor romântico, que Anunciação parece ter utilizado mais nas gravuras que nos seus desenhos. O T. A. 28 mostra um pescador e uma varina, numa praia frente a um barco no areal. No desenho a seguir, T. A. 29, vêem-se duas camponesas, num caminho, aparentemente a conversar, uma de pé e a outra montada num burro. Na paisagem envolvente, observam-se arbustos, pequenas árvores e um cacto; ao fundo do caminho,

[67] Idem, p. 73.
[68] *Noticiario – Gravuras a agua-forte*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 3, Março de 1857, p. 16.
[69] Além desta gravura reproduzindo o quadro de Reinosos, Anunciação havia desenhado, para o *Jornal das Belas-Artes*, tomo I, n.º IV, 1843, o relevo de Araújo Cerqueira, *Juramento de Viriato* para ser gravado. A gravura foi dirigida por Fonseca e gravada pelo filho deste. Para o mesmo periódico litografou Anunciação um *S. Jerónimo* atribuído a Miguel Ângelo, 2.ª Série, tomo I, n.º III, 1846.

domina uma grande falésia e do lado avista-se o vasto oceano. A cena deve ter sido tomada (ou imaginada) algures na região saloia, junto ao mar.

As restantes águas-fortes (T. A. 30 a 34) fazem parte da temática de animais, no caso concreto, de bois, e revela evidentes semelhanças com os desenhamos que já descrevemos (T. A. 13 a 16). É ainda provável, como já referimos, que Anunciação tenha utilizado o daguerreótipo nestas litografias[70], cujos animais surgem em poses absolutamente estáticas.

Litografias de Anunciação que supomos raras são as T. A. 35 e 36. A primeira mostra uma paisagem campestre com uma inevitável vaca a passear à frente dum muro com duas árvores atrás. A segunda litografia (T. A. 36) apresenta três apontamentos: pedras, água e ervas; um cacto; e duas árvores, com um tronco romântico, em primeiro plano, com se fosse uma ruína vegetal. Ambas as litografias, sobretudo a segunda, são notáveis pela composição e pela representação gráfica. Assemelham-se às aguadas que o pintor cultivou magistralmente.

Tomás da Anunciação colaborou ainda de forma sistemática com algumas gravuras e pequenos registos gráficos no *Jornal de Belas-Artes* (1857-1858), cujos temas são quase sempre animalistas, cenas rurais e duas letras[71]. (T. A. 37)

Mas, de certo, o trabalho gráfico mais interessante que realizou para um periódico foi o conjunto de capitulares por si desenhadas e gravadas por Pedroso, para a revista *Contemporânea de Portugal e Brasil* (1859-1864)[72]. (T. A. 38) Os desenhos das letras imaginados por Anunciação são típicos do eclectismo gráfico do século XIX, surgindo em pequenas composições, nas quais predominam os elementos vegetalistas, os animais (pássaros, cisnes, patos, cães de caça a correr), uma rocha, uma parede com vegetação e grandes raízes, uma jarra, duas senhoras a conversarem, uma outra a ler encostada a um grande "I", um homem que segura fortemente um "L" ou um "A" formado de ramos, um outro em forma de cabana, como se fosse a cabana primitiva publicada no *Essai sur l'Architecture* (1755), da autoria do jesuíta Marc-Antoine Laugier.

---

[70] António Sena – op. cit., p. 32.

[71] A letra "F" mostra um chinês numa árvore, **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 3, Março de 1857, p. 1; e na composição do "L" observa-se um cabra, um árvore muito inclinada pelo vento, videiras, um cesto, uma cabaça, uma vara, uma foice e uma enxada, **Jornal de Bellas-Artes**, 2º ano, 1.ª série, n.º 7, 1858, p. 1. Entre as várias gravuras de Anunciação, nesse periódico, existe igualmente um sendeiro, semelhante à pintura, com a albarda no chão.

[72] Além das capitulares, foram publicados nesse periódico outras gravuras, quase todas de temática animalista.

Porém, as pequenas composições, assinadas com o característico "A" com um traço superior, nunca são referidas, ficando esquecidas no meio dos artigos e das gravuras do periódico. Estas composições gráficas, naturalmente por não serem gravuras formais, dão a conhecer um Anunciação diferente, intimista, mais fantasista e imprevisto; um homem para quem o desenho foi sempre um prazer ao longo da vida: do registo perfeitamente terminado, a carvão ou a aguada, passando pelo esboço rápido e por gravuras de paisagens, animais e pessoas e terminando no desenho de letras.

5.2 Francisco Metrass (1825-1861)

Atrás de Anunciação, em pé, com um álbum de desenhos aberto, olhando para o horizonte em profundo silêncio, encontramos Francisco Augusto Metrass[73] **(Doc. 9)**.
Nas biografias dos cinco artistas, é precisamente a deste a mais romântica, desde logo, pelo seu desaparecimento prematuro, com 36 anos, curiosamente na ilha da Madeira, de tuberculose, como Vieira Portuense. Os dois partilham, além dessa coincidência infeliz, uma outra: a de terem sido grandes desenhadores. Zacarias d'Aça encontrou uma outra notável (e já agora romântica) coincidência: a idade da sua morte é a mesma de Rafael, Mozart e, espantosamente, de Byron![74]

---

[73] As biografias mais importantes de Metrass são as seguintes obras: José Maria de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 2.º ano, 1860, pp. 487-501 e 3.º ano, 1861, pp. 83-100; [Zacarias d'Aça] - *Francisco Metrass*, in **Diccionario Popular... dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 8.º vol. Lisboa, 1881, p. 18; Zacarias d'Aça - *Francisco Augusto Metrass*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 23.º ano, vol. XXIII, n.º 760, 10/2/1900, pp. 26-27; n.º 761, 20/2/1900, p. 38; n.º 762, 28/2/1900, pp. 43-46; Zacarias d'Aça - **Lisboa Moderna.** Lisboa, 1904, pp. 237-254; **Encyclopedia Portugueza Illustrada. Diccionario Universal**, Publicado sob a Direcção Maximiano Lemos, vol. VII, Porto, [1900-1909], p. 290 e Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues – **Portugal. Diccionario Historico Chorographico**... vol. 4, Lisboa, 1909, p. 1086 (este último texto é de Zacarias d'Aça, pois copia fielmente o do **Diccionario Popular... dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 8.º vol.
Vd. igualmente: Raczynski – **Les Arts en Portugal**, pp. 95 e 393e **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 196; R. Paganino – *Só Deus*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 1, Janeiro de 1857, pp. 10-11; Mendes Leal Júnior – *O Juizo de Salomão*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 5, Maio de 1857, p. 12; Mendes Leal Júnior – *O Enterro de Cristo*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 6, Junho de 1857, pp. 8-9; Cláudio de Chaby – *Só Deus! Poesia offerecida ao Senhor Francisco Augusto Metrass com tributo de veneração pelo seu merito artistico...*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 2º ano, 1.ª série, n.º 8, 1858, pp. 8-10.
Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo.** Lisboa, 1943, pp. 44-50; Diogo de Macedo - **Meneses – Metrass – Patrício – Rodrigues. Quatro Pintores Românticos.** Lisboa, 1949; **Francisco Metrass e António José Patrício.** Lisboa, 1952; **Os Românticos Portugueses.** Lisboa, 1961; José-Augusto França – *Francisco Augusto Metrass*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, Lisboa, 1973, p. 276; **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, Lisboa, 1990, pp. 274-278; António Sena – op. cit., pp. 32-34, 368-375; Eduardo Duarte – *Memórias Clássicas de um Romântico*, in **Arte Teoria**, n.º 1, 2000, pp. 16-27.
[74] Zacarias d'Aça – **Lisboa Moderna.** Lisboa, 1904, p. 238.

O desaparecimento de Metrass impressionou todos os seus contemporâneos. O seu primeiro biógrafo, o seu amigo Andrade Ferreira, termina o texto da seguinte forma:

"(...) encerrado n'um atahude, o mancebo sympathico e talentoso, em quem as nossas artes punham com justo orgulho tantas esperanças, e em que os amigos encontravam uma alma apaixonada, um caracter leal e um talento modesto!"[75]

Antes, no mesmo texto, escreve, resumindo a criação artística, que Metrass abraçou todas as forças poéticas do seu espírito "naturalmente propenso aos incidentes sentimentaes", revelando-se o "(...) successor, e o continuador do movimento que Sequeira imprimira na pintura com os seus quadros bíblicos, e principalmente com os phantasiosos esboços, com que aquelle genio tão pouco apreciado quão admiravel, se dispunha a illustrar o episodio da *Torre de Ugolino*, de Dante."[76]

Tirando os habituais encómios ao carácter e ao talento, na época, as artes nacionais colocavam enormes esperanças na carreira artística de Metrass. Mais tarde, Zacarias d'Aça reforça e divulga esta ideia de Andrade Ferreira: a morte de Metrass interrompeu para sempre um percurso, "(...) quando todos esperavam que tivesse brotado emfim n'este paiz, tão esteril artisticamente, um émulo de Sequeira."[77]

Com a referência a Sequeira, estavam reunidas as condições para o aparecimento dum mito, que fazia todo o sentido numa morte prematura e na reduzida obra, de pouco mais de 30 quadros[78]. Já agora, se quisermos ser românticos, podemos dizer que Metrass foi uma espécie de "mártir" ou de "génio" da sua geração que, lamentavelmente, morreu demasiado cedo, precisamente na altura em que se assistia (ou se pensava estar a assistir) ao apogeu criativo e artístico. Mais tarde, situações semelhantes aconteceriam com Silva Porto, Henrique Pousão, Santa-Rita ou Amadeo de Souza-Cardozo.

Na opinião de Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Metrass, "filho d'uma nova era" e já professor na Academia de Lisboa, teria ajudado a desenvolver a pintura nacional em novas direcções e patamares; contudo, o país não o aproveitou e a morte prematura teve como resultado a heterogeneidade das carreira dos vários artistas e a continuação das

[75] José Maria de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass*..., 3.º ano, 1861, p. 100.
[76] Idem, p. 94.
[77] [Zacarias d'Aça] - *Francisco Metrass*, in **Diccionario Popular**, p. 188. A mesma referência a Sequeira encontra-se no **Portugal. Diccionario Historico Chorographico**... vol. 4, Lisboa, 1909, p. 1086.
[78] Diogo de Macedo - **Meneses – Metrass – Patrício – Rodrigues**, p. 16. É esse o número que Macedo calcula para a produção pictórica de Metrass.

divergências[79]. Deste modo, faltou a toda uma geração um inspirador e alguém que conhecesse a Europa em termos artísticos, não obstante o valor de Anunciação, Cristino, Rodrigues e Lupi.

Quando Metrass faleceu, Cristino da Silva, na Conferência Ordinária da Academia de Belas-Artes de 26 de Março de 1861, afirmou que tendo "(...) a Academia soffri-/do uma grande falta pela morte de seu distincto /Professor (...)" se devia perpetuar a sua memória na Academia, pedindo ao pai do falecido o retrato que possuía, para ser copiado e exposto numa das salas da Academia[80].

A encomenda do retrato foi feita a José Rodrigues e devido aos atrasos constantes, Cristino insistiu, durante anos, na sua concretização[81].

Na reunião seguinte da Academia, mestre Fonseca propôs que se escrevesse na acta o discurso fúnebre que o professor José da Costa Sequeira havia proferido diante do féretro no cemitério dos Prazeres. A ideia de Fonseca era, naturalmente, homenagear o professor substituto da aula de Pintura Histórica, de que era proprietário[82].

A referida oração acabou por não ser copiada ou anexada à referida acta, todavia existe o original, com a letra de Costa Sequeira e uma moldura negra à volta das folhas de papel, no Arquivo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa[83] **(Doc. 10)**.

A oração ao "amigo fiel" e "companheiro sincero" que a morte arrebatou "(...) na flôr dos annos quando concorria / poderosamente para o engrandecimento e esplen/dor das bellas artes nacionaes!", começa e termina com versos do canto 2.º do poema *Camões* de Garrett, numa clara evocação a uma das obras maiores de Metrass.

Mas não foi apenas a morte que criou uma auréola em volta do malogrado artista: a sua a obra pictórica, embora reduzida, faz obrigatoriamente parte de qualquer elenco do nosso romantismo. Quadros como *Camões na gruta de Macau* (1853) e *Só Deus!*

---

[79] Manuel Maria Bordalo Pinheiro - *Duas palavras ácerca do movimento artistica da Peninsula*, in **Artes e Letras**, Março de 1872, pp. 34-35.

[80] ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1857-1862**: Acta n.º 521 de 26 de Março de 1861. A acta é assinada por Assis, Fonte, Anunciação, Victor Bastos, Sousa, Sequeira e Cristino. Dos cinco artista de Sintra falta José Rodrigues, que não era docente na Academia.

[81] Maria de Aires Silveira – **João Cristino da Silva 1829-1877.** Lisboa, 2000, p. 60.

[82] ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1857-1862**, Acta n.º 522 de 2 de Maio de 1861. Na mesma conferência, foi nomeada uma comissão, composta pelos professores Fonseca, Anunciação e Sousa, para definir a parte relativa ao quadro a executar na cadeira de Pintura Histórica, devido ao falecimento de Metrass.

[83] AFBAL – Caixa 8: **Discurso recitado por José da Costa Sequeira na ocasião em que se encerraram os restos mortais de Francisco Augusto Metrass.**
Na oração evoca-se igualmente a solidão da morte de Metrass, numa terra longínqua: "As suas constan-/tes recordações nos mais angustiosos soffri-/mentos, tão longe dos estimados parentes, e / collegas, até ao momento solemne de exha-/lar o ultimo suspiro nos braços do único amigo / que nunca o desamparou

(1856) fazem parte do imaginário plástico nacional[84]. A estas obras podemos acrescentar, sem grandes dúvidas, as telas *Inês de Castro pressentindo os assassinos* (1852) e o *Nu de costas* (1855).

Nesse sentido, Metrass sempre foi um verdadeiro pintor de História, não sendo portanto de estranhar a sua ascensão ao cargo de professor substituto, em 1854, da aula de Pintura Histórica, cujo professor proprietário era António Manuel da Fonseca.

Por uma curiosa carta de Metrass[85], sabemos que ele, por ter caído dumas escadas e se ter magoado, ficando retido em casa por ordem do médico, pediu a um amigo (talvez Anunciação) para lhe tratar da papelada e saber dos prazos do concurso. O pintor julgava-se habilitado a concorrer "mais que certas cavalgaduras." Contudo, receava alguns inimigos que tinha na Academia e que o podiam prejudicar, mas confessava igualmente ter lá amigos (evidentemente, Anunciação). Remata a inquietação, escrevendo: "E depois há lugar para todos n'este mundo, graças a Deos." Era a sempre problemática questão dos concursos... Mas a parte mais interessante da missiva é aquela na qual Metrass afirma:

"Se eu conseguir entrar lá, talvez eu possa fazer alguma novidade na orientação do ensino da Pintura historica. Cá conforme o Chiquinho entende. Basta de ramerrão. Aquilo está a pedir – agoa benta, para não dizer outra coisa."

Evidentemente, o conceito de História em Metrass, como se percebe na sua obra pictórica, era o dos escritores românticos, que haviam criado uma iconografia povoada pelos dramas de Inês de Castro e pela incontornável figura de Luís de Camões. Recorde-se que Metrass, como havia feito Sequeira, não deixou de pintar, numa pequena tela (no caso um estudo para uma pintura) uma *Morte de Camões* ou *Últimos momentos de Camões*[86]. Ao contrário, para Fonseca a História era a grega e a romana, povoada por inúmeros heróis... com *Eneias* à cabeça.

---

foram certamente / divididas e partilhadas entre o seu bom e desola/do Pae, Irmãs, e Familia, e os collegas, os amigos / e discipulos de quem nunca se esquecêra. (fl. 2)

[84] Estas duas obras foram escolhidas para ilustrar a obra de Metrass no catálogo do Museu do Chiado, **Museu do Chiado**. **Arte Portuguesa**, **1850-1950.** Lisboa, 1994, pp. 38-39.

[85] M. Cardoso Martha – **Epistolário. O pintor Metrass escreve a um amigo sobre o seu concurso a uma vaga na Academia das Belas Artes**, in Diário de Lisboa, ano 1, n.º 182, 5/11/1921, p. 3. O artigo tem um pequeno texto, a transcrição da referida carta e uma imagem do pintor muito jovem, esta última cedida por José Augusto do Amaral Frazão de Vasconcelos.

[86] Este quadro, óleo sobre tela, faz parte das colecções do Museu da Cidade e tem o seguinte n.º de inv.: MC. PIN. 0107. Mede 185x220, (com moldura 210x250) e tem a seguinte inscrição no verso: "Morte de

Como qualquer competente pintor de História, Metrass fez cenas bíblicas (*Juízo de Salomão*, *Família Sagrada*, *Jesus acolhendo as crianças*, *Enterro de Cristo*), clássicas (*Nu de costas*) e até poéticas, como o drama pictórico *Só Deus!*

Andrade Ferreira, seu primeiro biógrafo, refere-se precisamente ao magistério de Metrass na Academia de Lisboa e à sua visão da História:

"Já não é necessario mostrar-se *classico*, como uma habilitação indispensavel para o exercicio do professorado. E dizermos classico no rigor dos velhos preconceitos; porque a arte moderna, como a antiga, tambem tem a sua época classica, e os seus representantes classicos, porque tem os seus periodos de gloria, e as suas consagrações inalienaveis, e para estra escola, mais esclarecida, por ser mais verdadeira, para onde o nosso artista se sentíra desde logo attraido."[87]

Como que se adivinhava em Metrass a mudança de paradigma, essencialmente iconográfico, podendo ser um moderno clássico e não um antigo artista rotulado desta forma, pintando quase exclusivamente os velhos e gastos temas mitológicos.

Andrade Ferreira defendia que a pintura histórica não era exclusiva apenas da tradição académica; ao invés, este género exprimia "o genio da epopeia", produzida tanto por Dante, como por Tasso, por Klopstock, como por Byron. Então, Metrass era verdadeiramente um pintor histórico, porque representava os grandes dramas da paixão humana, traduzidas na combinação de cores[88].

Nos seus temas bíblicos existe sempre uma boa dose de dramatismo (*Juízo de Salomão*, *Enterro de Cristo*) ou da mais pura caridade (*Jesus acolhendo as crianças*), mas a poética dramática que Metrass inventou em, por exemplo, *Viúva junto do cadáver do esposo* (também com a designação de *A Viúva* ou *A Dor*) ou no celebrado *Só Deus!*

Camões. Original de Metrass. Lxª 15/1874/3." O quadro pertenceu à colecção de Carvalho Monteiro e foi adquirido em 8 de Agosto de 1980.

Este deve ser o mesmo esboceto referido por Diogo de Macedo - **Francisco Metrass e António José Patrício**, pp. 10 e 13. Segundo o autor, este pequeno quadro foi pintado depois de *Camões na gruta de Macau*, pelo que deve ser de 1853 ou 54.

No canto inferior esquerdo desta pequena tela, ainda se observa a assinatura, muito gasta, de Met[rass]. Num pequeno quarto de umas águas-furtadas, está o poeta deitado num leito. Ao lado, junto dos pés da cama, encontra-se um monge que lê um pequeno livro. Muito provavelmente, está a dar-lhe a extrema-unção ou a encomendar-lhe a alma. O poeta tem a mão esquerda sobre um livro, evidentemente, *Os Lusíadas*, que se encontra por cima dum pequeno banco. Junto da cabeceira, observa-se uma vasilha de barro e, na parede completamente nua e branca, está uma pequena cruz sobre um registo. No quadro, uma forte luz ilumina o poeta, exibindo toda a brancura da sua pela, da camisa, da almofada e dos lençóis da cama.

[87] José Maria de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass...*, 3.º ano, 1861, p. 93.

[88] Idem, p. 89.

deixa adivinhar uma poderosa imaginação, pouco habitual na nossa pintura, quase sempre dominada por cenas calmas e de composição tranquila.

Este último quadro, onde mãe e filho são arrastadas numa torrente de água, faz-nos recordar uma passagem de *Eurico, o Presbítero*, de resto bastante pictórica e na qual Metrass se pode ter inspirado. O trecho é a passagem de Hermengarda sobre um abismo:

"No momento em que já punha o pé sobre o tronco, o reflexo alvacento da escuma, que fervia lá em baixo, no meio do crepúsculo frouxo do córrego profundo, e o estrépito da torrente, espadanando por entre os musgos e limos estampados nos panos irregulares do despenhadeiro, fizeram abaixar os olhos a Hermengarda para o abismo, como fascinação irresistível, como conjuro diabólico. Cravados naquele horrendo espectáculo, fitos, espantados, ela não podia despregá-los desse caos infernal das águas, que, redemoinhando ou jorrando contra os rochedos, ora negrejavam, precipitando-se compactas para diante, ora, repelidas, despedaçadas em ondas de escuma, repuxando cruzando no ar ou espalmando-se nas faces da penedia, misturavam no seu confuso soído um murmurar e rugir como de dor, de cólera, de desesperação, de agonia, que vozes humanas não saberiam ajuntar e que só pode ser semelhante ao concerto de blasfémias dos condenados, entoando o hino atroz das eternas maldições contra Deus."[89]

O fascínio pela água pode ter vindo de Géricault e da *Jangada do Medusa*, que naturalmente viu em Paris[90], contudo no quadro de Metrass impressiona sobretudo uma espécie de "magnetismo da morte" e de "sentimento de voluptuosidade dolorosa", como escreveu Herculano[91].

Segundo Andrade Ferreira, Metrass como pintor histórico, não esqueceu os preceitos do estilo italiano e francês e nunca caiu nos excessos da "falsa escola do realismo." A sua pintura não esqueceu a interpretação ideal e recusou todas as representações minuciosas das circunstâncias mais hediondas e repulsivas. Deste modo, o maior elogio que se podia fazer ao *Só Deus!* era que ele afligia sem repugnar[92].

Mas, deixemos a morte de Metrass e a morte nos seus quadros, que são tentações claramente românticas, em que facilmente caímos, para referir a sua passagem pela Academia de Belas-artes de Lisboa e a sua saída e formação artística no estrangeiro.

---

[89] Alexandre Herculano – **Eurico, o Presbítero**, 5. ª ed., Lisboa, 1994, pp. 166-167.
[90] Raquel Henriques da Silva - *Romantismo e pré-naturalismo* in **História da Arte Portuguesa**, vol. III, Lisboa, 1995, p. 331.
[91] Alexandre Herculano – op. cit., p. 167.
[92] José Maria de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass...*, 3.º ano, 1861, p. 98.

Metrass, filho de um abastado comerciante de origem alemã, prestou provas na Academia, com doze anos de idade, a 6 de Outubro de 1837 e matriculou-se, a 21 desse mês, como discípulo ordinário, tendo frequentado as aulas de Pintura Histórica e de Arquitectura Civil. Frequentou a aula de arquitectura até 3 de Novembro de 1839. Em Fevereiro de 1843 concorreu ao já muito mencionado segundo concurso trienal de Pintura Histórica, nada vencendo, apesar de concluir a sua obra. Continuou os seus estudos na referida aula até meados de Junho e partiu para Roma "afim de se aperfeiçoar."[93]

Armando de Lucena tem razão quando escreveu que a beleza física deve ter preocupado bastante Metrass[94]. Diríamos mesmo que o artista desde sempre deve ter sentido um enorme fascínio pelo corpo humano, como atestam os seus quadros e desenhos.

Nessa polémica exposição de 1843, Garrett escreveu que a figura de Adão, pintada por Metrass (o tema do concurso era a *Criação do Homem*), era a melhor de todos os quadros concorrentes[95]. Desgostoso com o resultado do concurso, e tendo posses para isso, partiu para Itália, acompanhado por Meneses, aí permanecendo durante três anos. Em Roma, onde chegou a 3 de Setembro de 1845, frequentou os ateliers de Overbeck e de Cornelius, mestres *Nazarenos*, que o influenciaram fortemente. Na Itália, viajou até Florença e Veneza, como atesta o seu álbum de desenhos, mas também Pisa e Bolonha.

Regressou a Lisboa por Paris, onde esteve alguns dias, em finais de 1847. Após algumas peripécias abriu no Cais do Sodré um atelier de tirar retratos, neste caso daguerreótipos, que se saldou num enorme fracasso[96]. Voltou a Partis em 1848, onde esteve até 1850. Regressado a Portugal, voltou a Paris em 1853. Concorreu ao lugar de professor substituto da aula de Pintura Histórica da Academia de Lisboa em 1854. Em 59, voltou a Paris e Roma, viagem feita devido ao cansaço e já envolta em melancolia. Agravando-se o seu estado de saúde, foi para a Madeira em 1860, naquela que seria a sua última viagem vivo[97].

Ao contrário dos seus companheiros, Metrass foi um homem bastante viajado, tendo conhecido e contactado numerosos artistas e visto um sem número de obras na Itália e

---

[93] AFBAL – **Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845.** Ano lectivo de 1837-1838.
Aula de Pintura Histórica, fl. 96 e Apenso ás Matriculas do anno de 1837 a 1838. Neste último registo está como discípulo ordinário, enquanto no primeiro figurava como voluntário.

[94] Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo** , p. 50.

[95] Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, p. 56.

[96] António Sena – op. cit., pp. 32. Metrass deve ter tido este atelier fotográfico de retratos entre 1847 e 1848.

[97] Diogo de Macedo – **Francisco Metrass e António José Patrício**, pp. 6-13.

na França, que contribuíram poderosamente para a sua formação e crescimento como artista, como pintor, desenhador e até, talvez, como fotógrafo.

Andrade Ferreira, na biografia de Metrass, salienta por duas vezes o seu desenho elegante, fácil e correcto, que acompanhava a suavidade e a harmonia da cor, própria do brilhante colorista que era[98].

Mais recentemente, a pintura de Metrass, como a dos demais companheiros, foi entendida como sendo construída sobre um desenho pobre, ficando a dúvida se era o desenho propriamente dito ou a composição pobres. Salva-se, contudo, na totalidade da sua produção artística, a obra fotográfica que produziu, constituindo a colecção que hoje é conhecida como *Cromer's Amateur*[99].

O juízo é excessivamente severo e julgamos injusto, diante da facilidade do artista em desenhar e em imaginar diversas composições para quadros.

Numa pequena notícia no *Jornal das Belas-Artes* datada de 15 de Janeiro de 1848, regista-se o regresso a Portugal de Meneses e de Metrass, vindos de Roma e tendo visitado outras cidades europeias. Curiosamente, o artigo é bastante conciso e certeiro, quando se escreve que indivíduos muito competentes em matéria artística haviam adiantado que o primeiro conseguira formar definitivamente o seu estilo, enquanto Metrass, adquirira "(...) excellente methodo de exprimir o seu pensamento, e facilidade em apropriar ás figuras dos seus quadros a conveniente expressão."[100]

Na verdade, julgamos que Metrass, e o seu desenho é disso eloquente exemplo, recebeu uma lição fundamental do seu mestre Peter Cornelius. Os esboços e os cartões do artista alemão são muitas vezes mais importantes que as pinturas finalizadas, residindo o seu

---

[98] José Maria de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass...*, 2.º ano, 1860, p. 499 e 3.º ano, 1861, p. 98

[99] António Sena – op. cit., p. 368. O autor valoriza a produção fotográfica, neste caso daguerreotipia, de Metrass, atribuindo-lhe, e cremos que com alguma razão, a colecção designada como Cromer's Amateur, propriedade da George Eastman House, em Rochester, nos E. U. A. (p. 371-378). Não tivemos oportunidade de observar todos os trabalhos desta colecção, muitos dos quais representam cenas parisienses e personagens diversas de nacionalidade francesa. Contudo, as fotos que António Sena apresenta são claramente retratos de Metrass (ao contrário do que defende António Sena, na p. 372, julgamos que é Metrass e não Tomás da Anunciação que está retratado; na p. 373, o primeiro retrato, da esquerda, é novamente Metrass e não Anunciação, sendo o seguinte, provavelmente, este pintor, com um diferente corte de cabelo e o característico bigode). Assim, além de retratar o seu amigo Anunciação, Metrass fotografou-se a si mesmo ou fez-se fotografar. A nossa identificação de Metrass nesses daguerreótipos, baseia-se em alguns dos seus retratos pintados, fundamentalmente, a excelente gravura que dele fez [Joaquim Pedro de] Sousa e estampada por Silêncio [Cristão de Barros] e que ilustra a biografia de Andrade Ferreira – *Francisco Augusto Metrass*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 2.º ano, 1860, antes da p. 487.

[100] Agostinho Victor Merello – *Chegada de dois artistas*, in **Jornal das Bellas-Artes**, segunda série, 1848, tomo I, n.º I, p. 6. A notícia está datada, como dissemos, de 15 de Janeiro de 1848.

real talento na invenção e no desenho[101]. Pensamos que o nosso pintor partilha esta característica com o seu mestre.

Em termos temáticos, o desenho de Metrass é típico de um pintor de História: as figuras humanas e os estudos para várias cenas, quase todas de carácter histórico dominam a sua produção gráfica.

O primeiro núcleo de trabalhos, o mais antigo feito por Metrass, é um interessante conjunto de desenhos de modelo nu, realizados em Roma nos anos de 1846 e 1847. Estes trabalhos foram naturalmente feitos no contexto das aulas que recebeu de Overbeck e, principalmente, de Cornelius, com quem mais privou e preferiu como professor[102].

De uma forma geral, o artista representa bastante bem o modelo e revela uma boa técnica (a lápis e giz branco). Os modelos, todos masculinos, revelam poses convencionais, sobre fundos lisos (apenas um é sombreado). Todos os desenhos estão assinados e datados, apresentando o F. M. 1 e 3, inclusivamente, um monograma que Metrass criou: ., "F" e "M" entrelaçados. Esta identificação não se observa na posterior obra gráfica do artista.

O desenho mais surpreendente deste conjunto é, sem dúvida, o F. M. 5 (desenhado no verso do F. M. 4), que não está sequer catalogado pelo Museu. Representa um jovem sentado sobre uma almofada por cima de um cubo (ambos os objectos estão apenas esboçados, como era habitual nos desenhos de modelo), de 10-12 anos, com uma expressão vaga, olhando para o infinito, com alguma melancolia, se quisermos ser românticos.

O desenho revela algumas hesitações e erros ao nível das pernas e dos pés, indiciando alguma desproporção, talvez explicável por o artista não estar habituado a representar crianças e jovens. Talvez por isso, o desenho tenha sido colocado no verso de um outro de modelo masculino, como se fosse um pequeno ensaio inconsequente e algo proibido.

A representação de jovens e crianças é, supomos, raríssima nesta época (não conhecemos nenhuma no nosso país, neste período) e no período naturalista surgem também muito raramente[103]. Representar crianças e jovens em período de pré-puberdade

[101] Frank Büttner – Peter Cornelius, in **The Dictionary of Art**, vol. 7, London, 1996, p. 872.

[102] Diogo de Macedo - **Francisco Metrass e António José Patrício**, p. 7. Segundo este autor, Metrass preferiu as aulas de Cornelius, tendo Meneses escolhido Overbeck.

[103] Para tal vd. Lúcia Almeida-Matos (Coordenação de) - **Desenhos do Séc. XIX.** Porto, 2000, pp. 89, 92-93 e 97. Neste catálogo, encontramos desenhos de rapazes jovens: de Silva Porto (1873); Marques Guimarães (1880); de Custódio da Rocha (1880); Henrique Pousão (retrato duma jovem, 1881). Registe-se que o desenho de Marques Guimarães é um jovem de mais de 13-14 anos. No catálogo **Ver Desenho**

ou mesmo mulheres era bastante raro neste período, sendo o corpo humano estudado a partir dos modelos masculinos. Partindo das colecções de desenhos existentes, podemos afirmar que nas nossas academias, ao contrário do que acontecia em Paris, os modelos femininos eram unicamente estudados a partir de estátuas e de gravuras, surgindo modelos desenhados do natural a partir da década de 80 do século XIX[104].

Até 1885 a supremacia do nu masculino, como modelo tradicional das academias, é total. Contudo, os desenhos de modelos infantis e adolescentes parece que preenchem um intervalo entre a censura do feminino e as versões estereotipadas do masculino[105]. Sendo um tema bastante complexo de abordar, talvez a figura da criança e do jovem seja a expressão de uma dissimulação erótica, talvez mesmo, de uma ocultação[106].

Não pretendendo entrar em outras especulações, o oculto desenho de Metrass, no verso de um outro, pode ser uma transgressão plástica de alguém que sempre se sentiu fascinado pelo corpo humano.

Os restantes desenhos (F. M. 6 a 11) são estudos para cenas históricas, temas bíblicos, guerreiros, datáveis do período romano e italiano do artista. Em todos eles dominam as linhas dos contornos e as sombras, quando representadas, bastante ténues. A importância da linha e do contorno nestes desenhos parece claramente derivar dos exemplos da arte dos mestres *Nazarenos* e destes de Rafael e de Perugino.

O desenho F. M. 6 é um estudo de um homem com túnica (provavelmente um estudo para uma pintura religiosa), no qual o artista representa o panejamento, com as sombras muito ténues a esfuminho. O desenho seguinte, número 7, são estudos para figuras sacras. O trabalho F. M. 8 representa uma *Deposição de Cristo no Túmulo* (compositivamente diferente da pintura que realizou em 1854, como prova para o lugar de professor), talvez inspirado numa qualquer pintura a óleo ou a fresco observada em Itália. Os dois desenhos seguintes (F. M. 9 e 10) apresentam estudos para temas

---

1. A aula de Desenho. Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes. Almada, 1989, p. 56-57 está reproduzido o supra citado desenho de Marques Guimarães.

Também Soares dos Reis desenhou um jovem nu masculino, c. 1865-1866, vd. **Museu Grão Vasco. Colecção de Desenhos Séculos XVIII-XX.** Viseu, 2002, p. 38. O texto sobre este desenho, como dos restantes, é da responsabilidade de Maria João Pinto Correia.

[104] Eduardo Duarte – *Pequenas Grandes Académias. Simões de Almeida (Tio) Desenhador e Professor*, in **Arte Teoria**, n.º 2, 2001, p. 25.

Vd. a este respeito, por exemplo, um desenho de um modelo feminino nu de Francisco José Resende, feito em Paris no atelier de Yvon, em 1854. A sua reprodução está no catálogo **Desenhos do Século XIX.** Porto, 2000, p. 75.

[105] Sobre a questão do desenho de crianças e jovens vd. o interessante estudo de Vítor Silva – *Imagens do desenhador: "O artista na infância" de Soares dos Reis e "Esperando o sucesso de Henrique Pousão*, in **Psiax**, n.º 3, Junho, 2004, pp. 29-35.

[106] Idem, p. 34.

igualmente religiosos: o primeiro para uma *Comunhão* (no qual um sacerdote ou santo ministra o Corpo do Senhor a um grupo de seis penitentes, que estão de joelhos) e o outro para uma composição sagrada ou histórica, no qual um velho de joelhos olha para um cadáver, dentro de um túmulo; do outro lado, segurando a tampa do caixão surge uma outra figura, talvez uma mulher. O tema aproxima-se do quadro *Viúva junto do cadáver do esposo,* mas com personagens diversas, um ancião e a ausência de crianças. Os temas religiosos, explorados por Metrass, e aprendidos com os *Nazarenos*, devem ter sido do seu inteiro agrado, pois alguns indícios apontam para que fosse muito religioso[107].

O desenho F. M. 11 representa um tema histórico, mais concretamente dois guerreiros do século XVI. O desenho talvez seja um estudo para a pintura com o título de *Alabardeiro do século XVI*.

Do período italiano de Metrass é o seu álbum de desenhos conservado no Museu do Chiado[108] (F. M. 12). Este inclui um conjunto de estudos para quadros, alguns deles não concretizados, cópias de pinturas (Taddeo Gaddi ("Taddeo Gadea"), em Florença, e Rembrandt), desenhos de edifícios e de paisagens e até marcas de lacre de pedras anel romanas.

Apesar de o álbum de Metrass estar longe dos de Delacroix, repletos de desenhos a lápis e a tinta, de inúmeros apontamentos coloridos a aguarela e de diversos textos escritos[109], mesmo assim, revela um manancial de estudos para composições, de hipóteses para quadros e de recordações, utilizando quase exclusivamente o lápis e, num único apontamento, tinta. Os registos manifestam igualmente a necessidade, quase compulsiva, que Metrass tinha em desenhar, registar, experimentar, sendo neste sentido verdadeiramente romântico, como tinha aprendido com Cornelius.

Ao longo das páginas, observarmos a sua imaginação fértil em inúmeros registos, funcionando o álbum, também, como um diário gráfico do artista. Já revelámos, no essencial, algumas das relações entre alguns dos desenhos e pinturas, das quais destacámos o *Camões na gruta de Macau* e o *Nu de costas*. Ambos os desenhos podem ser a génese dessas célebres telas. A primeira é o paradigma do nosso romantismo, com

[107] Pelo menos duas das sobrinhas de Francisco Metrass eram profundamente religiosas, indiciando que o artista talvez o fosse também. Esta informação foi-nos transmitida pelo Dr. Pedro Campos da família de Metrass.

[108] Este álbum já foi parcialmente estudado por nós em – *Memórias Clássicas de um Romântico*, in **Arte Teoria**, n.º 1, 2000, pp. 16-27. Conservámos a paginação que está a lápis no referido álbum.

[109] Sobre esta questão, são interessantes, por exemplo, as folhas dos álbuns que Delacroix fez em Marrocos, vd. Guy Dumur – **Delacroix et le Maroc.** Paris, 1988.

a representação do super-herói do nosso romantismo, exilado, numa gruta, (que era um sinal da melancolia[110]), no outro lado do mundo; a segunda é a Vénus clássica que nunca tivemos antes desta, datada de 1855. A mulher no desenho e na pintura, apesar das diferenças compositivas e formais, revelam a mesma paixão pelo corpo feminino.

Surpreendentemente, o desenho no álbum (fl. 30) da mulher nua, de costas para nós e deitada num leito, e o modelo do *Nu de Costas* revelam algumas semelhanças com duas fotografias provenientes da vasta colecção de Gabriel Cromer, datadas de cerca de 1855. A primeira, de B. Braquehais (c. 1854), é um *Estudo Académico com Vénus de Milo* (vd. foto), na qual a posição da mulher é muito idêntica ao *Nu de costas*, apesar desta ter as nádegas cobertas por roupagens, como se fosse precisamente a *Vénus de Milo*; a segunda, de Eugene Durieu (c. 1855), é um nu mais ousado que está de perfil, sentado sobre uma pele de leopardo (um traço exótico de evocação africana ou oriental), que cobre umas rochas, como no quadro de Metrass (vd. foto). Deste modo, se o nu de Francisco Metrass revela uma forte ligação artística com o classicismo[111], não é menos verdade que se relaciona igualmente com a fotografia da época, inspirando-se nos modelos franceses.

Mas voltemos a outros desenhos no álbum de Metrass. Nele observamos raras paisagens (fl. 8, 20 v.º e 27), no qual o artista regista as formas, a luz e as sombras com fortes traços e manchas a lápis. Esta técnica, que se aproxima um pouco da gravura é bastante evidente no desenho da fl. 20 v.º, que representa uma espécie de solitário marco de pedra ou uma coluna que suporta uma abóbada muito baixa duma ponte ou um embasamento dum edifício, com uma corrente partida. As árvores, as pedras e o lago na fl. 27 são de forma inequívoca registos do natural, das raras vezes que Metrass observou e copiou com alguma atenção um trecho da natureza e que pode ter sido, evidentemente, recriado e melhorado no acto de desenhar.

Os desenhos seguintes, F. M. 13 a 20 são de temática de costumes. O primeiro (F. M. 13) é uma estudo para uma composição com várias cenas à beira-mar, observando-se três mulheres e duas crianças. Parece estar representada uma família, com uma mãe, dois filhos e duas mulheres mais velhas (devem estar de luto pois têm as cabeças cobertas por longos lenços); a posição das crianças é igualmente interessante: uma apoia-se nas pernas da mãe, a outra brinca num pequeno barco (adivinhando-se, desta

[110] Watelet – *Paysage*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts**, tome premier, Paris, Liège, 1788, p. 620. Segundo este autor, também uma floresta sombria representava a melancolia.
[111] Eduardo Duarte - *Memórias Clássicas de um Romântico*..., pp. 25-26.

forma, a futura profissão de pescador). Típico de Metrass é a ausência de homens, que estão no mar; as suas famílias esperam-nos pacientemente e com receio de qualquer acidente.

O desenho 14 é menos narrativo, trata-se de quatro estudos de varinas em diversas poses.

O mesmo tema da família, típico do romantismo, surge no desenho F. M. 15, no qual se encontram três saloios: uma mulher jovem, sorridente, olha para nós, uma velha está sentada e um homem, com alguma idade, segura um varapau.

O desenho seguinte é uma outra representação de saloios. Nos dois últimos trabalhos a lápis, os contornos são seguros e as sombras pouco sublinhadas.

Metrass usa a técnica da aguada nos outros dois trabalhos (F. M. 17 e 18). O primeiro retrata uma varina, tendo à sua frente um cesto; o segundo apresenta um pescador (ou um moliceiro), que, numa pausa, olha, algo pensativo, para uma pequeno cruzeiro, junto à praia. A sua posição descontraída parece sugerir que não está a rezar, mas antes a pensar.

O desenho F. M. 19 está atribuído a Metrass, mas deve ser de Tomás da Anunciação, pois o animal representado é em tudo idêntico à pintura *O sendeiro*.

O desenho F. M. 20 é, no conjunto dos trabalhos de Metrass, uma quase raridade, tratando-se de uma paisagem com um pastor e o respectivo rebanho. A temática e a técnica (aguada a sépia) são claramente inspiradas em Anunciação. Contudo, a aguada revela uma rapidez de execução na qual reside, talvez, o maior fascínio deste desenho. Uma vez mais, a rapidez associada à aguada, que a isso convidava, explica a modernidade deste trabalho, tratado como um breve e rápido registo de uma impressão. A rapidez foi tal que Metrass se enganou e hesitou no pastor que parece ser um duplo registo (de costas, com chapéu e apoiado no cajado, ou visto com a cabeça erguida e com um barrete). Apesar de ter sido vítima da técnica, por não ter podido disfarçar ou apagar o erro, o resultado final é surpreendente nas manchas e nas linhas da vegetação à direita e nos corpos das ovelhas.

Por fim, o desenho F. M. 21 decorre de estudos de várias figuras humanas e arquitectura, estando próximo dos desenhos que fez, por exemplo, no seu álbum.

Metrass fez igualmente um interessante desenho do escritor Lopes de Mendonça, datado de 11 de Janeiro de 1855, no qual o escritor surge, num conseguido registo, com uma

expressão algo dramática, a mão segurando os cabelos, como que a procurar inspiração[112] (F. M. 22).

Como no caso de Tomás da Anunciação, consideramos interessante revelar algumas gravuras feitas por Metrass que são, no mínimo, inesperadas e que revelam uma imaginação fértil, sobretudo no desenho do corpo feminino, numa abordagem perfeitamente original e inusitada no meio artístico português.

Metrass gravou para o *Jornal de Belas-Artes*, *Só Deus!*, *Juízo de Salomão* (conjuntamente com Silêncio) e *Enterro de Cristo*. A par destas gravuras, que revelavam e difundiam os trabalhos pictóricos, concebeu pequenas ilustrações, colocadas no início, no meio ou no fim dos textos, traduzindo, sobretudo, o gosto pelo corpo feminino. Os nus femininos que Metrass concebeu para esse periódico são variações muito audaciosas e complexas do desenho da fl. 30 do seu álbum e da pintura *Nu de costas*.

Uma das gravuras desenhadas por Metrass (e gravada por Pedroso) ilustra o *Rapto da Europa*, de António Feliciano de Castilho, dedicado ao helenista e professor de D. Pedro V, António José Viale[113], observando-se Europa e três companheiras sobre Júpiter, metamorfoseado num belo touro. Todas as mulheres estão com os seios descobertos e ataviadas com numerosas jóias. Europa, pelo seu estatuto, é a única com um diadema e uma longa capa, que o vento transforma numa ondulante superfície por cima de toda a composição (F. M. 23).

Um registo de carácter histórico é a ilustração duma obra de Anacreonte pelo mesmo Castilho, observando-se um velho a receber Cupido[114] (F. M. 24).

Uma outra gravura interessante é a que ilustra o poema de Cláudio Chaby dedicado ao quadro *Só Deus!*[115] Nela observa-se a mãe sentada, com o filho ao colo, num elevado penhasco, contemplando, com expressão angustiada, a imensidão do mar. A mulher parece estar exilada e abandonada; por baixo do precipício, voam pequenas gaivotas e, ao longe, um avista-se um veleiro. Esta composição é uma espécie de 1.º acto do drama que se segue no quadro. No entanto, existe uma incongruência nas duas obras: no

---

[112] Raquel Henriques da Silva - *A Colecção Mário Soares no Museu do Chiado*, in **Colecção Mário Soares.** Lisboa, 1996, p. 35. O desenho é reproduzido na mesma página. Infelizmente, apesar da nossa insistência de alguns meses, a Fundação Mário Soares não encontrou este desenho, deste modo, não nos foi possível vê-lo e estudá-lo.

[113] António Feliciano de Castilho – *O Rapto de Europa, vertido de Moscho, e dedicado ao helenista insigne, e insigne poeta portuguez António José Viale*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 3, Março de 1857, pp. 3-6. A gravura de Metrass está na p. 5.

[114] **Jornal de Bellas**, 2º ano, 1.ª série, n.º 8, 1858, p. 5.

[115] Cláudio Chaby – op. cit. A gravura está na p. 9 e foi gravada por Pedroso.

quadro, está representado o rio e na gravura, o mar. Assim, a gravura pode ter sido imaginada por Metrass sem sequência narrativa directa com a tela. Em suma, o perigo e o drama parecem vir das águas, sendo a solidão tremenda nos dois registos plásticos (F. M. 25).

Outras ilustrações de Metrass afastam-se dos dramas poéticos e históricos, preferindo o registo do corpo feminino. É particularmente interessante uma composição para a letra "C", que Pedroso gravou[116]. A letra é desenhada por duas mulheres, que formam uma curva. Na composição vertical, destacam-se quatro figuras femininas completamente nuas - em dois grupos separados, estando as do nível inferior agarradas às de cima -, sobre uma densa folhagem exótica de aparência aquática. Aliás, as folhas assemelham-se a uma de cascata de água. Como por magia, o modelo nu de costas multiplicou-se e assumiu diversas poses. Estas figuras, ninfas na natureza, revelam um inegável decorativismo e mesmo algum erotismo que é inusitado no nosso meio artístico e que não existia, de todo, antes de Metrass. As mulheres em poses curvilíneas e o diálogo que estabelecem com a vegetação exuberante fazem recordar, por breves instantes, alguns traços da linguagem formal da *Arte Nova* (F. M. 26).

As figuras femininas de Metrass encontram-se ainda em duas pequenas gravuras que literalmente esvoaçam por entre o texto do *Jornal de Belas-Artes*[117]. Seguram longos mantos sobre a cabeça, como se fossem asas, revelando, uma vez mais, uma nudez decorativa e erótica. Uma outra gravura representa *Leda e o cisne*. A composição é bastante convencional, Leda observa Júpiter, metamorfoseado de cisne, com os braços para cima, na posição de modelo designada como de "toque final"[118] (F. M. 27).

Supomos que o desenho de duas gravuras de anjinhos devem ser de Metrass, pelas semelhanças com os anjos que aparecem no seu álbum[119] (F. M. 28).

Os registos gráficos de Metrass são influenciados pelos desenhos e trabalhos dos *Nazarenos*, no estilo claro e linear. Ao contrário do que se poderia supor, considerando o revivalismo do grupo alemão, os seus artistas sempre tiveram preocupações em

---

[116] **Jornal de Bellas**, 1º ano, n.º 4, Abril de 1857, p. 1 e n.º 6, Junho, 1857, p. 5. A gravura deve ter sido apreciada, pois surgiu em dois números do periódico.

[117] **Jornal de Bellas**, 1º ano, n.º 1, Janeiro de 1857, p. 15 e 2.º ano, 1.ª série, n.º 8, 1858, p. 16. Estas gravuras não apresentam o "M", mas pela temática e forma são, sem dúvida, de Metrass. Na primeira gravura, parece que voa um morcego ao lado da mulher.

[118] **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 3, Março de 1857, p. 6. Curiosamente, esta gravura está no fim do texto de Castilho, *Rapto da Europa*. Nas posições de modelos designa-se "toque final" à posição em que a mulher, com os braços para cima, arranja o cabelo; vd. **Manuel de Nus pour l'artiste.** s. l., 2000, posição de modelo 3.06.

[119] **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 2, Fevereiro de 1857, pp. 10 e 16. Na primeira gravura, um menino pinta uma tela; na segunda, dois anjinhos seguram uma bandeira com a palavra "Fim".

estudar de perto o natural, sendo este facto evidente nos desenhos[120]. Mas, provavelmente o que mais impressiona no conjunto dos desenhos que estudámos de Metrass, não esquecendo aqueles que resultaram em gravuras, é a multiplicidade de formas, composições e hipóteses de trabalho. Afinal, "só desenhamos quando não sabemos o que queremos"[121], sendo provavelmente neste aspecto que reside o maior fascínio dos desenhos de Francisco Metrass.
Deixámos, de propósito, para o fim uma frase e uma quadra escritas pelo pintor:

"D'isto á pouco: olho sempre estas linhas com respeito, como cousa / que só encaminha ao bello"[122]

"Neste ermo
neste encanto
só me lembro
do meu pranto."[123]

Eis aquilo que o parece ter conduzido sempre: as linhas que conduziam ao belo e uma enorme solidão e tristeza. Uma espécie de síntese romântica da sua breve existência.

5.3 Vítor Bastos (1829-1894)

António Vítor Figueiredo Bastos foi um interessante caso de pintor que se transformou, por força das circunstâncias, num escultor[124]. O facto de ter no quadro *Cinco artistas em Sintra* o álbum de desenhos fechado, debaixo do braço, sugere, como já escrevemos, que os seus referentes estéticos não se encontravam propriamente na natureza, mas no classicismo e nas suas obras. Contudo, tal gesto não significa menor apreço do escultor pelo desenho que, como aluno e depois como professor, sempre praticou, nem que fosse como registo de ideias ou para matar o tempo, no meio das tarefas ligadas à escultura.

[120] William Vaughan – **German Romantic Painting.** New Haven / London, 1994, pp. 170 e 183.
[121] Joaquim Vieira – *Desenho e Pintura não são o mesmo*, in **Psiax**, n.º 3, Junho, 2004, p. 11.
[122] Desenho do nosso catálogo F. M. 18
[123] Na fl. 56 v.º do álbum de desenhos de Metrass.
[124] Para a biografia e obra de Vítor Bastos, vd. Sílvia Almeida – **Vítor Bastos: um escultor entre pintores.** Lisboa: 2004 [Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Policopiada] 2 vols; e Eduardo Duarte – *Vítor Bastos*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa, 2005, pp. 86-92.

Vítor Bastos, morador na rua do Salitre, n.º 306, entrou para a Academia com 17 anos de idade, prestou provas de admissão a 9 de Outubro de 1845 e matriculou-se, como discípulo ordinário, em Desenho Histórico e em Arquitectura Civil, no dia 8 de Maio de 1846[125] **(Doc. 11)**.

Curiosamente, foi o director-geral e professor de escultura, Assis Rodrigues, seu antecessor imediato na cadeira, quem o examinou nos princípios de gramática e nas quatro operações fundamentais da aritmética.

Em 16 de Abril de 1847, obteve autorização para frequentar a aula de Gravura Histórica, do meio dia em diante, após ter feito um pedido nesse sentido datado de 13 de Abril[126]. Obteve três prémios pecuniários de 20$000 réis nos seguintes concursos: em estampa, no ano lectivo de 1846-1847 (a estampa representava S. Miguel[127]); em baixo-relevo, em 1847-1848; e em modelo vivo, no ano lectivo de 1848-1849. Este último trabalho premiado ainda se conserva na colecção de desenhos da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa[128]. Esta sucessão de prémios revela uma capacidade acima da média para o desenho. Em 26 de Outubro de 1849, passou para o estudo superior da aula de Pintura Histórica[129]. Nesta aula, em 1852, com dois anos de frequência, António Manuel da Fonseca escreveu que possuía bom comportamento, muita aplicação e distinto adiantamento[130].

No seu registo de matrículas, existe a seguinte informação, que não era usual figurar nos livros de matrículas:

"Consta / das informaçoes dos Professores das respecti-/vas Aulas que este Discipulo em todo o / tempo que as tem as tem frequentado tem mos-/trado talento e habilidade, observando / uma regular conduta."[131]

---

[125] AFBAL – **Livro 2º das Matriculas Ano lectivo de 1845 a 1846 de 1846 a 1849**, Ano lectivo de 1845, fl. 1-1 v.º e AFBAL – **Arquivo Morto: Processo de Vítor Bastos.**

[126] Existe a informação relativa ao 2.º ano da frequência de Bastos nessa aula: bom comportamento, regular aplicação e um reconhecido adiantamento. AFBAL – Caixa 5, Pasta 3: **Informação dos Discípulos da Aula de Gravura Histórica.** A informação foi assinada pelo professor Domingos José da Silva.

[127] AFBAL – Caixa 5: **Informações relativas ao Concurso da Aula de Desenho Histórico, de 1847**.

[128] Eduardo Duarte – *Desenhos Escolares de Artistas Românticos*, in **Arte Teoria**, n.º 3, 2002, pp. 156-159. Este desenho tem no nosso catálogo a referência: V. B. 1.

[129] AFBAL – **Livro 2º das Matriculas Ano lectivo de 1845 a 1846 de 1846 a 1849**, Ano lectivo de 1845, fl. 1-1 v.º

[130] AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**, Informação dos meses de Janeiro e Fevereiro de 1852. Fonseca nas observações regista o seguinte: "Está em concurso p*ara* aprovimento da Cadeira de Desenho anexa á faculdade / de mathematica da Universidade de Coimbra."

[131] AFBAL – **Livro 2º das Matriculas Ano lectivo de 1845 a 1846 de 1846 a 1849**, Ano lectivo de 1845, fl. 1-1 v.º

Estamos, deste modo, perante um aluno talentoso e disciplinado. Terminado o curso de pintura apresentou alguns trabalhos na exposição trienal de 1852. Em 1855, rumou à Universidade de Coimbra, onde foi professor de Desenho da Faculdade de Matemática, sucedendo a António Tomás da Fonseca nesse lugar[132]. Concorreu ao lugar de professor substituto de escultura devido à morte de Araújo Cerqueira[133]. Esse concurso ficou célebre no meio artístico e jornalístico, pois tantas foram as confusões que foi suspenso. Vítor Bastos permaneceu impassível, produzindo vários trabalhos de escultura que receberam o aplauso geral. Finalmente, com um currículo escultórico já de respeito venceu o concurso para o referido lugar de professor de escultura em 1860. Como os seus colegas professores na Academia, Bastos parece ter sido um zeloso e competente mestre, formando, entre outros, Simões de Almeida (Tio) que o substituiria na cátedra.

Quando faleceu, sucedeu-lhe na regência da cadeira, por um breve período e a título extraordinário, Anatole Calmels, que aceitou o cargo a 17 de Outubro de 1894[134]. Em 1896, ascendeu a professor de Escultura Simões de Almeida.

Um dos muitos trabalhos de Vítor Bastos foi a estátua de *D. Pedro V* erigida em Castelo de Vide, que comemorou a visita do rei ao Alentejo e a essa vila no fatídico ano de 1861. Como se sabe, na viagem de regresso a Lisboa, D. Pedro foi infectado por umas

---

[132] Para o concurso de Tomás da Fonseca, vd. ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**. Acta n.º 319 de 12/7/1850; 326 de 7/10/1850 e 330 de 30/11/1850. Recorde-se que, de acordo com o Conselho Superior de Instrução Pública, era a Academia de Lisboa a constituir e a escolher o candidato para esse lugar.

Sobre o percurso de Vítor Bastos como docente da Faculdade de Matemática, vd. Sílvia Almeida – op. cit., vol. 1, pp. 91-100. Em 6/2/1855 tomou posse como professor substituto e em 28/6/1856 como professor proprietário, quando já concorria ao lugar de professor substituto de escultura. Pediu a demissão do lugar, que lhe foi concedida em 1860. A carreira de docente em Coimbra foi muito breve, cerca de 3 meses, devido a algumas viagens e às muitas faltas dadas.

José Silvestre Ribeiro **– História dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal**, tomo XVI, Lisboa, 1889, pp. 158-158 descreve as provas para o concurso de 1865. Os candidatos a esse lugar da Faculdade de Matemática deveriam apresentar diploma de um dos seguintes estabelecimentos de ensino: Academia de Belas-Artes de Lisboa ou do Porto, Faculdade de Matemática de Coimbra ou o primeiro curso da Escola Politécnica.

Nesse ano, as provas de admissão ao lugar consistiram em: traçado de geometria descritiva tirado à sorte; esboço de um aparelho ou máquina e dedução do mesmo a desenho geométrico, com as cotas que o candidato julgasse necessárias; esboço de um interior ou exterior de um edifício em plantas, alçados e cortes principais e transformação dos mesmos em desenho definitivo, com as sombras a sépia ou a aguarela; desenho a aguarela de uma espécie de reino animal copiado do natural, este assunto deveria ter uma paisagem segundo a fantasia do candidato.

[133] Eduardo Duarte - *Francisco de Paula Araújo Cerqueira*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 135-137.

[134] AFBAL – Caixa 17: **Carta de Calmels aceitando a regência da aula de Escultura, por morte de Vítor Bastos**. Assinada e datada de Lisboa, 17 de Outubro de 1894. Junto dessa carta de Calmels estão duas outras, do filho, Vítor Bastos Júnior e da esposa de Bastos, Amélia Alpoim Vasconcelos de Bastos, a participarem a morte e a agradecerem o voto de condolências da conferência geral da Academia Real de Belas-Artes, respectivamente.

febres, tendo falecido pouco tempo depois. Este trabalho escultórico liga o artista ao desafortunado monarca.

Logo após a morte do rei, os homens mais ilustres de Castelo de Vide formaram uma comissão e abriram uma subscrição, segundo o costume da época, para erigir a referida estátua[135].

As autoridades e o povo da chamada "Sintra do Alentejo", como lhe chamou o próprio D. Pedro V[136], não foram parcos nos festejos da inauguração do referido monumento em 29 de Setembro de 1873, tendo estado presente as mais altas individualidades civis, militares e religiosas da vila. Entre as mais de 200 assinaturas presentes no auto da inauguração, encontramos "Victor Bastos, Estatuario" que compareceu na vila alentejana para a inauguração de uma estátua da sua autoria[137]. Na cerimónia solene estiveram entre 9 a 10 mil pessoas[138].

O escultor havia sido contratado a 24 de Janeiro de 1863 e finalizou a obra em Julho de 1866. No dia 20 de Setembro de 1870, estando tudo pronto, procedeu-se à colocação da escultura sobre o pedestal[139].

O "sumptuoso monumento"[140], como exageradamente um jornalista o classificou, é, na realidade, uma simples estátua do rei, de pé, com o boné militar na mão direita, saudando o povo. A mão esquerda está apoiada na espada. No lado esquerdo, há um

---

[135] José Frederico Laranjo – **Elogio histórico de D. Pedro Quinto recitado no dia 29 de Setembro de 1873 na inauguração da estátua do mesmo rei em Castello de Vide**... Porto, 1874, pp. 6-7. A primeira reunião da referida comissão ocorreu no dia 1 de Dezembro de 1861.

[136] Idem, p. 34. Os festejos da inauguração da estátua encontram-se neste livro de José Frederico Laranjo.

[137] BA Ms. – 51-XII-5 **– Auto da solemne Inauguração da Estatua que o povo / de Castello de Vide levantou á memoria de Sua Magestade / El Rei o Senhor D. Pedro Quinto, para commemorar as egre-/gias virtudes do Mesmo Augusto Senhor, e a visita que / se dignou faser-lhe em sete d'Outubro de mil oitocentos / sessenta e um**, fl. 5 v.º D. Luís fez-se representar pelo seu ajudante-de-campo, D. Luís de Mascarenhas.

[138] José Frederico Laranjo – op. cit., pp. 20-21. Durante os festejos Laranjo refere que não houve nenhuma desordem ou qualquer embriaguez!

[139] Idem, p. 8 O valor do contrato com Vítor Bastos foi de 1000$000 réis. O pedestal, em mármore de Estremoz, foi ajustado por 300 réis a Manuel da Dores, "artista de muito merecimento" dessa vila. Os trabalhos da colocação da estátua sobre o pedestal foram da responsabilidade do engenheiro Luís Vítor Le Cocq. Quando se instalou a estátua, retiraram-se os panos que sobre ela estavam, o povo acenou com os lenços, os homens retiraram os chapéus e, no meio de lágrimas, rompeu um "Viva D. Pedro V." Depois, a estátua foi novamente velada e a inauguração solene ocorreu a 29 de Setembro de 1873. Esta data foi pensada para o dia seguinte ao da reabertura da igreja matriz de Castelo de Vide, com o seu novo retábulo, que tinha sido a 28 de Setembro (pp. 14-15).

[140] *Castello de Vide*, in **Diario Illustrado**, Lisboa, 2.º ano, n.º 266, 6 de Abr. de 1873, p. 2. Na p. 1 existe uma gravura deste monumento, observando-se a inevitável grade de metal à sua volta (a grade é bastante simples, sendo algumas das peças encimadas por coroas) e algumas casas da praça. Nesse artigo, pp. 1-2, refere-se que o rei visitou a propriedade agrícola do senhor Le Cocq, onde pernoitou. Este agricultor era pai do engenheiro Luís Vítor Le Cocq, na altura director das obras públicas de Portalegre e que trabalharia mais tarde no Hospital de D. Estefânia.

troço de coluna, que sobe até à altura da mão, sobre o qual está o capote militar, que vestia quando entrou em Castelo de Vide, por estar a chover[141].

A estátua e a respectiva base estavam conforme a ideia original. O escultor traduziu fielmente as feições do monarca e o próprio construtor da base (com elementos arquitectónicos de ordem toscana) fê-la "elegante e simples" como convinha a uma estátua de D. Pedro V[142].

O escultura estava defronte do Asilo de Cegos de Nossa Senhora da Esperança. E assim, por uma feliz coincidência, "o monarca da caridade encontrou diante de si um estabelecimento de caridade."[143]

Pela sua escala e na praça onde se insere, o monumento aproxima o rei do povo, como se estivesse no meio dele e em permanente visita.

Depois da evocação da estátua de D. Pedro V, voltemos aos desenhos de Vítor Bastos. Os desenhos do escultor revelam, desde logo, como se observa nos trabalhos dos seus companheiros, excelentes recursos técnicos.

O desenho V. B. 1 é o referido desenho de modelo vivo, datado de 1849, que foi premiado. A pose do modelo é inspirada no paradigma do *Laocoonte*, mas sem a agitação e o dramatismo da escultura helenística. O desenho indicia um interesse pela volumetria, explorando um forte e assumido claro-escuro, bastante correcto, típico de alguém que acabaria por se tornar escultor e que muito cedo, como discípulo, se fascinava pela terceira dimensão[144].

O desenho V. B. 2 representa o túmulo de D. Afonso Henriques em Santa Cruz de Coimbra. O desenho é um interessante exercício, realizado talvez no âmbito do concurso para o lugar de professor de desenho da Faculdade de Matemática, que levanta algumas questões. O tema é uma vez mais uma obra escultórica e ainda por cima manuelina, o estilo mais apreciado (e inventado) pelos nossos românticos. O registo, apresenta uma técnica que denota afinidades com a fotografia, que pode ter sido a base do próprio registo. Por último, a acentuação e dramatização dos volumes e a diferença de texturas entre as pedra esculpida e as paredes lisas da igreja adensam o sentido abstracto e misterioso que o desenho sugere.

---

[141] José Frederico Laranjo – op. cit., p. 12. Na p. 13 estão descritos os restantes elementos da base da estátua e transcreve-se a inscrição.
[142] Idem, p. 14.
[143] Ibidem.
[144] Eduardo Duarte – *Desenhos Escolares de Artistas Românticos*, in **Arte Teoria**, n.º 3, 2002, pp. 157-158.

O desenho seguinte, V. B. 3, é um típico registo de escultor. A composição, num primeiro momento parece ser estruturada por uma diagonal ascendente, mas, observando mais atentamente, revela-se afinal uma grande curvatura, uma semi-circunferência, ou um amplo "C", no qual está um grupo de mulheres, cerca de dezasseis, que devem representar o *Inferno de Dante* ou uma *Cena do Dilúvio*[145]. Ao contrário do tema, o desenho propriamente dito não levanta grandes dúvidas. As formas testemunham uma evidente perícia e um entendimento francamente escultórico dos corpos. Todas as mulheres estão despidas, mas a nudez é contida e envergonhada, sendo representados apenas os troncos femininos. A figura central esconde o rosto com um tecido e uma das mulheres do lado esquerdo esconde-o com o braço, afastando um ligeiro tecido que lhe descobre o seio. A figura em primeiro plano ostenta uma coroa de flores na cabeça. O "alongamento das formas lascivas"[146] e sobretudo a nudez das mulheres tem apenas paralelo nas figuras que Metrass desenhou para serem gravadas no *Jornal de Belas-Artes*, periódico no qual Vítor Bastos também colaborou. Ao contrário destes nus, os de Metrass são mais sugestivos e claramente mais nus, representando a totalidade da forma feminina: seios, nádegas, pernas e pés.

O desenho de Vítor Bastos pode de ser um estudo para um baixo-relevo[147], uma técnica que o escultor trabalhou, por exemplo, no célebre *Cólera Morbus*.

Além de outros desenhos que apresentou[148], Bastos realizou alguma obra gráfica. Recorde-se, também, que foi proprietário da empresa litográfica Lopes & Bastos[149].

É da sua autoria o frontispício do *Jornal das Belas-Artes* (V. B. 4). A composição é dominada por uma moldura redonda florida, assente numa mísula rectangular com pequenos baixos-relevos e a data de "1857". Por cima da referida moldura, três mulheres (divindades), com o tronco nu, mas tapadas à maneira da *Vénus de Milo*,

---

[145] Sobre este desenho vd. a entrada de Paula Mesquita dos Santos – *Cena do Dilúvio*, in **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal.** Lisboa, 1999, p. 318. Ao contrário do que afirma esta autora, não observamos quaisquer crianças neste desenho.

[146] Ibidem.

[147] Eduardo Duarte – *Vítor Bastos*..., p. 90.

[148] **Academia das Belas Artes de Lisboa. Exposição do Anno de 1852.** Lisboa, 1852, Additamento á descripção das obras apresentadas na exposição, trabalhos G., H, I, L, M, e N. Na exposição da Academia de 1852 mostrou os trabalhos para o concurso de professor de desenho da Faculdade de Matemática de Coimbra: *Apolo e Dafne* (desenho original), *Moisés com as Tábuas da Lei* (bosquejo feito em três horas), *Edifício par um liceu*, *Paisagem a aguarela*; *Estudo de flores*, copiadas do natural e *Estudo de ornamentos*. Com estes trabalhos, Bastos foi recomendado para o lugar de substituto da referida cadeira de desenho, quando existisse provimento.

[149] Renato da Silva Graça – **Breve História da Litografia: sua introdução e primeiros passos em Portugal**. Lisboa, 1968, p. 33. A firma Lopes & Bastos, que existiu, pelo menos, desde 1850, comprou a oficina da Litografia de Manuel Luiz ou Litografia de Manuel Luiz da Costa, casa de grande prestígio

coroam as três filhas do desenho, numa composição triangular; da esquerda para a direita encontra-se a *Escultura*, seguindo-se a *Pintura* (sentada na moldura e por isso mais alta), e a *Arquitectura*. Todas apresentam os respectivos atributos: cabeça esculpida e martelo; paleta e pincéis; compasso e desenho de arquitectura[150].

Para o mesmo periódico gravou duas das suas obras escultóricas: o *Cólera Mórbus* e *Móisés*[151].

No interior do *Jornal das Belas-Artes*, Bastos desenhou uma composição com um grande "E" desenhado por folhagem (trepadeira), dentro da qual surge uma Vénus, segurando um véu por cima da cabeça, e uma outra mulher desnudada em baixo, entre as folhas[152] (V. B. 5). Desenhou ainda três homens (que parecem ser soldados ou até piratas), trajados à século XVII, um dos quais está encostado a um "P"[153] (V. B. 6).

Posteriormente, o escultor representou numa gravura um soldado da mesma época[154] (V. B. 7). O militar, em primeiro plano, tem o chapéu e couraça característicos e segura com a mão esquerda o punho da espada. Como o título indica, *O posto da guarda*, este homem está de sentinela, enquanto os seus dois companheiros atrás, sem chapéu, revelam uma expressão mais descontraída e ausente (podem ser soldados, nobres ou mesmo prisioneiros).

Vítor Bastos desenhou ainda a escultura que fez de *Vasco da Gama*, para o *Arco de Triunfo da rua Augusta* e que foi gravada[155]. (V. B. 8)

Muito conhecida foi a gravura, *Memória do Pintor Portuguez F. A. Metrass* (V. B. 9), na qual a cabeça do artista homenageado aparece de perfil num medalhão. Por cima e ao centro, encontra-se uma paleta com pincéis, claramente uma natureza morta, sobre uns

---

devido à qualidade dos seus trabalhos e dos artistas que para ela trabalharam, como, por exemplo, Legrand, Fonseca, Barreto, J. P. Monteiro, Sendim e Anunciação.

[150] Frontispício do **Jornal de Bellas-Artes**, 1.º ano, 1.ª série, 1857.

[151] **Jornal de Bellas-Artes**, 1.º ano, n.º 2 Fevereiro de 1857 e 2.º ano, 1.ª série, n.º 8, 1858. Ambas as gravuras, que têm a indicação de que Victor Bastos "Gravou" e "Gr." foram impressas por Silêncio.

[152] **Jornal de Bellas-Artes**, 1.º ano, n.º 2, Fevereiro de 1857, p. 1.

[153] **Jornal de Bellas-Artes**, 1.º ano, n.º 6, Junho de 1857, p. 1.

[154] A gravura tem a seguinte inscrição: O Posto da Guarda - Prémio da S. P. das Bellas Artes em Portugal - 7.º Annno; e a subscrição: Victor Bastos dez. – 1868 – Pedroso grav.
A gravura está incluída no álbum: **Premio da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. 7.º anno.** Lisboa, 1868.

[155] A gravura tem a inscrição: Vasco da Gama – Escult. e Des. de V. Bastos. Foi igualmente gravada por Pedroso e tem na base da estátua. "V. Bastos 1872. Esta gravura aparece na colecção: J. Pedroso – **A Gravura de Madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estylos.** Lisboa, 1872. No "Indice alphabetico e descriptivo" de Brito Aranha, que acompanha as gravuras, é dito, acerca desta estátua, que Bastos colocou o navegador junto do globo terrestre e do mapa da Índia, para onde aponta.
Atrás da estátua, observa-se ainda uma peça de artilharia, cordas e uma âncora. Vasco da Gama parece segurar na mão direita um mapa enrolado (ou um objecto náutico). A posição do navegador é em tudo semelhante às estátuas que estão no pedestal do *Monumento a Camões*.

espinhos; de cada lado, estão duas figuras femininas desnudadas: uma copiada do quadro *A leitura de um romance* e a outra do quadro *Leda*. Do cima do medalhão, junto à paleta, saem folhas de loureiro e trepadeiras, que contornam a moldura do medalhão. Em baixo, surgem apontamentos de quadros famosos de Metrass: Camões e Jau do quadro *Camões na gruta de Macau* e a mulher com o filho do *Só Deus!* Vítor Bastos escolheu estes dois últimos quadros como os mais relevantes do pintor, não se esquecendo de colocar as figuras femininas do agrado de ambos, por cima da composição. Algo enigmática é a presença dos espinhos, quase formando uma coroa, por baixo da paleta do falecido pintor. Os espinhos evocam a ideia de obstáculo e de dificuldade, mas também terra selvagem, não cultivada. Junto de flores os espinhos significam adversidade e beleza, dor e gozo, etc.[156] As folhas de loureiro que irrompem da paleta simbolizam a imortalidade e eram um emblema da glória do espírito[157]. A existência dos espinhos e do loureiro (que coroa a parte de cima do medalhão) deixa poucas dúvidas: uma vida atingida por uma morte precoce, mas coroada por uma obra que levaria Metrass à imortalidade da memória.

De facto, Vítor Bastos coroou Metrass, como na estátua de *Camões*. Na gravura, a figura do poeta está próxima do medalhão do pintor. Em suma, a presente homenagem gráfica a Metrass é fascinante também pela coincidência que encerra: o poeta e herói do romantismo nacional está próximo do pintor, que talvez melhor o representou; este é desenhado por um escultor, que igualmente criou o célebre vate e o coroou. As duas coroas, a da estátua e a da gravura, e ainda a semelhança física entre o poeta e o pintor, não esquecendo a presença das figuras femininas desnudadas, como musas, tão ao gosto do pintor, criam um novo herói das artes e, como bom herói romântico, também uma espécie de mártir: Francisco Metrass.

Para a célebre obra de Pedroso *A Gravura de Madeira em Portugal* (1872), Vítor Bastos desenhou uma jovem *Vénus*, a olhar para o chão, encostada a um tronco de árvore que, com outro atrás e um ramo, forma a letra "A". (V. B. 10) O desenho é talvez um dos mais interessantes e conseguidos de toda a sua obra gráfica, retomando uma figura anterior[158] e evidenciando claramente o paradigma do classicismo[159].

---

[156] Jean Chevalier e Alain Gheebrant – **Dicionário dos Símbolos.** Lisboa, 1994, p. 303 e Federico Revilla – **Diccionario de Iconografía.** Madrid, 1990, p. 145.

[157] Jean Chevalier e Alain Gheebrant – op. cit., p. 418.

[158] A figura é muito semelhante àquela que se encontra na composição da letra "E" no **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 2, Fevereiro de 1857, p. 1. (V. B. 5)

[159] J. Pedroso – op. cit. p. [1] do "Indice alphabetico e descriptivo." A figura está discretamente assinada, a branco, no solo, junto à vegetação: "VB" e foi gravada por Pedroso: "JP". À falta de melhor designação

Além destes registos, conhecem-se cerca de 75 desenhos de Vítor Bastos em colecções particulares[160]. No conjunto, destacam-se os retratos (de crianças e de família), cenas de costumes, apontamentos humorísticos, paisagens, edifícios, projectos para esculturas e um auto-retrato. Em todos esses trabalhos domina claramente a figura humana, que permanecia como o paradigma da escultura; ao invés, as paisagens, apesar de terem algum interesse, são raras[161]. Convirá ainda analisar estes desenhos na perspectiva da expressão gráfica: o artista utilizou sobretudo o lápis e o carvão, como era usual. Uma outra característica que devemos assinalar nestes desenhos é a representação das sombras. Na verdade, os volumes são sempre bem marcados e definidos, sobretudo com as manchas de carvão, o que denuncia inequivocamente uma procura pela forma escultórica. Neste sentido, os desenhos de Bastos revelam-se mais tridimensionais que os dos seus colegas pintores, habitualmente mais lineares e sem sombras tão acentuadas.
A análise dos desenhos e das gravuras de Vítor Bastos demonstra sobretudo uma enorme capacidade gráfica, logo no jovem discípulo da Academia. Ao longo dos anos, a prática e o exercício do desenho para a escultura e para a gravura, não esquecendo o exercício de gravar, fizeram do escultor um excelente desenhador, com um particular gosto para as sombras e para o volume das formas, como seria de esperar em alguém que, tendo começado pela pintura, chegou à escultura.
Quase sempre os escultores foram notáveis desenhadores. As razões que explicam este facto prendem-se com a própria essência da escultura[162]. Não por acaso, um dos melhores discípulos de Vítor Bastos, Simões de Almeida, foi um excelente desenhador e professor de desenho.

5.4 José Rodrigues (1828-1887)

Sentado sobre uma pedra, junto a Vítor Bastos e a Cristino da Silva, encontra-se José Rodrigues, com o seu álbum de desenhos aberto sobre as pernas[163]. José Rodrigues de

optámos por lhe chamar *Vénus*, pois a figura recorda a célebre estátua: o tronco está despido e um longo tecido tapa-lhe a cintura e as pernas.
[160] Sílvia Almeida – op. cit., vol. 1, pp. 79-90 e 91-100; no vol. 2 estão as fotografias dos desenhos.
[161] Nas paisagens, têm particular interesse as perspectivas do castelo da Pena (de 5/9/1853); de Monserrate (Set. 1855); e da Boca do Inferno (1853). Existem ainda alguns apontamentos de marinhas. O desenho n.º 44 da dissertação de Sílvia Almeida é um auto-retrato do escultor.
[162] Eduardo Duarte – *Desenho*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 191-196.
[163] O único estudo sobre a sua vida e obra é o de Júlio de Castilho – **José Rodrigues Pintor Portuguez. Estudos artisticos e biographicos.** Lisboa, 1909. Vd. igualmente Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo**, pp. 76-79; Diogo de Macedo - **Meneses – Metrass – Patrício – Rodrigues. Quatro Pintores Românticos**, pp. 20-22; José-Augusto França – *José Rodrigues*, in

Carvalho (o nome Rodrigues recebeu-o do padrinho, o seu pai chamou-se Apolinário José de Carvalho) nasceu em Lisboa no seio de uma família bastante pobre, de sete filhos, sendo seu pai pedreiro[164]. Entre 1837 e 1840 frequentou "letras primárias", evidenciando boa aplicação e bom comportamento. Prestou provas na Academia de Belas-Artes de Lisboa em Outubro de 1841 com 12 anos de idade. O seu percurso escolar foi absolutamente notável, coleccionando prémios e impressionando, por exemplo, o professor Fonseca[165] **(Doc. 12)**.

No concurso da aula de Desenho Histórico, no ano lectivo de 1842-1843, obteve um dos prémios de 30$000 réis na cópia de baixo-relevo. Em 17 de Outubro de 1842, passou a aluno ordinário. No concurso da mesma aula, no ano lectivo de 1844 a 1845, obteve um partido de 20$000 réis com um desenho de baixo-relevo a dois lápis, sobre papel de cor, representando um grupo de meninos, copiado do modelo em gesso, para menor dimensão e o mesmo desenho copiado apenas a contorno sobre papel branco[166]. No concurso da mesma aula, no ano lectivo de 1845 a 1846, obteve igual prémio em modelo vivo. Em Outubro de 1846 ou em Fevereiro de 1847[167], passou ao estudo superior na aula de Pintura Histórica. Era ainda obrigado a frequentar a aula de Arquitectura dois dias por semana. Finalmente, no concurso trienal de 1849, foi premiado com a medalha de ouro na aula de Pintura Histórica[168].

Na Academia, abreviou o nome para apenas José Rodrigues, para não ser confundido com um aluno que era seu exacto homónimo. A mãe devia ter, ou usar, o apelido Ribeiro, pois um seu irmão chamava-se Agostinho Ribeiro de Carvalho e o filho do pintor, que morreu muito novo, tinha o nome de António Ribeiro Rodrigues[169]. Para não ser confundido com o outro Rodrigues de Carvalho, o professor António Manuel da Fonseca regista-o no livro da sua aula de Pintura Histórica como José Rodrigues Ribeiro. A observação que faz a este discípulo é, muito provavelmente, dos maiores elogios que alguma escreveu:

Dicionário da Pintura Portuguesa, pp. 354-356. – **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, pp. 270-272;

[164] O facto de a família ser muito pobre e de o pai ter sido pedreiro, não é referido no estudo de Júlio de Castilho. Estas informações constam do documento passado pelo prior da freguesia de S. André.

[165] O seu percurso escolar encontra-se na FBAL – **Arquivo Morto**: Processo de José Rodrigues e AFBAL – **Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845**. Ano lectivo de 1841-1842. Aula de Desenho Histórico, fl. 23-23 v.º e Júlio de Castilho – op. cit., pp. 16-20.

[166] **Academia das Bellas Artes de Lisboa. Exposição do anno de 1843.** Lisboa, 1843, p. 4.

[167] Não há coincidência desta data no processo e no livro de matrículas.

[168] Esta medalha foi-lhe concedida pelo quadro *Aparição do anjo S. Gabriel ao profeta Daniel*, segundo Júlio de de Castilho – **José Rodrigues**, p. 35.

[169] Idem, pp. 12 e 79.

"Muito bem comportado, m*ui*to estudioso, e com talento bas-/tante q*ue* se assim continuar poderá vir a ser um grande artista."[170]

A observação é tanto mais extraordinária, se nos lembramos que Fonseca havia sido mestre de uma verdadeira turma de sonho (julgamos que o termo não é exagerado), composta por Anunciação, Cristino de Silva, Lupi, Leonel Marques Pereira e João Pedro Monteiro, e que José Rodrigues estava no primeiro ano da aula de Pintura Histórica[171].

A admiração e talvez mesmo a amizade que Fonseca nutria por Rodrigues parecem estar em evidência na fotografia que aludimos, quando os cinco artistas de Sintra posaram com o professor de Pintura Histórica. Nesse interessante registo, José Rodrigues está sentado à direita de Fonseca **(Fig. 21)**.

José Rodrigues foi retratista de "notável qualidade plástica", segundo José-Augusto França[172], quase sempre crítico e pouco simpático relativamente à geração romântica, com cerca de duzentos e cinquenta retratos e quadros inventariados por Júlio de Castilho. Este último que fez uma série de cálculos chegando à conclusão que Rodrigues pintara uma média de dois quadros por mês, fora desenhos, litografias, esboços, estudos para concursos, lições, visitas, etc.[173]

A qualidade dos retratos é na verdade muito boa, sendo o pintor, na sua época, o retratista da moda que a sociedade mais apreciava. Talvez por conseguir viver razoavelmente do seu trabalho, Rodrigues parece que não concorreu a qualquer lugar de professor na Academia de Belas-Artes. Foi, contudo, professor no colégio do Bom-Sucesso e no de S. José das Dominicanas de S. Domingos de Benfica e ainda professor particular da duquesa de Palmela, das condessas de Ficalho, de Vila Real e de Melo[174]. Apenas em 1868, por doença de Lupi, o substituiu na cadeira de Pintura Histórica[175].

Em 1855, quando surgiu na pintura de Sintra, com os seus quatro colegas, era já um reputado retratista, como testemunha a lista das suas obras.

---

[170] AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**. "Relação Nominal dos Decipulos [*sic*] da Escola de Pintura Historica que fre-/quentarão em parte ou em todo o Anno Escolastico de 1846 a 1847. A relação está assinada pelo professor António Manuel da Fonseca, sendo datada de 30 de Julho de 1847.
Registe-se que o nome Ribeiro pode ter sido um simples equívoco de Fonseca.

[171] AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**. Informação dos alunos nos ano de 1846.

[172] José-Augusto França – *José Rodrigues*..., p. 356.

[173] Júlio de Castilho – **José Rodrigues**, pp. 112-121.

[174] Idem, pp. 76-77.

[175] Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo**, p. 79.

A sua pintura revela inexcedível correcção de desenho e colorido intenso, segundo opinião de Armando de Lucena[176], características que, sem dúvida, seriam do agrado de Fonseca.

A sua obra pictórica está bastante dispersa (por Portugal e Brasil) e os desenhos, provavelmente, ainda muito mais. Algumas pinturas e desenhos estavam na posse da sua família no início do século XX, tendo sido reproduzidos no livro de Júlio de Castilho. Deste modo, conhecem-se duas *academias* (feitas com 12 e 14 anos) um *auto-retrato* desenhado aos 19 anos e um *Velho militar mendigando*[177] (J. Rod. 1). As duas academias testemunham uma notável técnica e poder de observação, raros num jovem discípulo. O auto-retrato, feito a lápis, tem a particularidade de ter um toque de exotismo com um gorro que mais se assemelha a um turbante com um penacho. O *Velho militar mendigando,* desenho à pena, é um registo rápido feito, com toda a certeza, a partir do natural. A temática da pobreza é semelhante à do seu conhecido quadro *Cego Rabequista* e nas mãos estendidas à caridade. Ao contrário da pintura, o militar está completamente só, algures numa rua de Lisboa.

Rodrigues sempre teve uma especial predilecção pelas composições sentimentais, recordando as palavras de Lopes de Mendonça, quando escreveu que a coisa que mais ofende a sensibilidade intelectual do poeta é a monstruosa associação da formosura e da miséria[178]. A associação das crianças e do velho traduz precisamente este sentir.

Além destes desenhos, encontrámos apenas dois desenhos de Rodrigues (na frente e no verso duma folha). Um número tão diminuto indicia, provavelmente, que o artista se centrou sobretudo na pintura, relegando os desenhos para registos preparatórios e de estudo para as telas.

O desenho J. Rod. 2 é um apontamento de marinha, talvez um estudo para o quadro *Margens do Tejo próximo de Santarém,* com uma composição e uma técnica de lápis convencionais. Os três barcos, na margem do rio (talvez o Tejo pela planura da paisagem), são cuidadosamente desenhados, embora de maneira rápida e expedita, com os inevitáveis reflexos nas águas paradas. Uma ligeira brisa sopra, fazendo mexer o cordame e uma bandeira nacional, azul e branca. Do lado esquerdo, Rodrigues deu um pequeno toque pitoresco e humano, através dum homem com gorro, um burro e de mós

[176] Ibidem.
[177] Júlio de Castilho – **José Rodrigues**, estampas 2, p. 17; 3, p. 20; 5, p. 29 e 19, p. 83.
[178] A. P. Lopes de Mendonça – **Memorias d'um Doido**, 3ª ed., Lisboa, [196-?], p. 57.

de moinho ou rodas para carro, sobre a areia. O rio, as margens distantes e um barco a navegar são conseguidos por traços e manchas ténues de lápis.

No verso deste desenho, encontra-se uma aguarela (J. Rod. 3) com toda a certeza feita na mesma ocasião. Este trabalho representa um trecho de caminho junto às margens dum rio. O solo é francamente arenoso e contrasta com algumas rochas e vegetação do lado direito. Do lado oposto, observa-se a vegetação da outra margem. A aguarela, sem qualquer figura humana ou animal como acessório, revela uma estrutura dinâmica, com o caminho a vir do fundo e fazendo uma curva até passar por onde estamos. A composição conjugada com a solidão da paisagem e com uma técnica irrepreensível tornam esta paisagem muito interessante. Estranha e injustamente, a aguarela foi sempre relegada para as costas da moldura, valorizando-se o desenho e a assinatura do artista.

José Rodrigues tem, ao que parece, reduzida obra gravada. Desenhou e gravou o seu conhecido quadro *Cego Rabequista* em 1857[179] (J. Rod. 4).

Em 1861, desenhou e gravou uma composição representando génios a brincarem nas margens de um regato, rodeadas por vegetação aquática[180]. As cinco crianças aladas e as brincadeiras remetem de imediato para a estética rococó. O desenho é bastante seguro e a composição equilibrada, com uma triângulo e uma diagonal ascendente (J. Rod. 5).

Por fim, desenhou *A Tentação* em 1868 como prémio da Sociedade Promotora[181]. A gravura representa Cristo a ser tentado por Satanás. O filho de Deus está sentado junto de uma rocha, do lado esquerdo, o mais importante numa composição e forte em termos cénicos. À direita, está o demónio, com vestes e umas grandes asas negras. Um tema religioso que servia na perfeição para ilustrar a dicotomia do bem e do mal (J. Rod. 6).

Como Metrass e Cristino, também o fim de Rodrigues foi romântico e triste, algo que o seu biógrafo não deixou, evidentemente, de sublinhar. Casou e enviuvou, teve três filhos, dois morreram cedo, e viveu sozinho com a filha que lhe restou. Foi doente hepático e dado a grande tristeza e a um estado mórbido (hoje chama-se depressão),

---

[179] **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 3, Março de 1857. A inscrição é: "O Pobre Rabequista"

[180] **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 3.º ano, 1861, entre as pp. 240-241. A gravura foi reproduzida no livro de Júlio de Castilho – op. cit., 89, com o título de: *Geniosinhos brincando num regato*.
Para a obra de gravura de Rodrigues, vd. Ernesto Soares - **História da Gravura Artística em Portugal**, vol. II, p. 536.

[181] A gravura está incluída no álbum: **Premio da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. 7.º anno.** Pedroso gravou esta gravura. A gravura foi reproduzida no livro de Júlio de Castilho – op. cit., 93.

semelhante a dois dos seus irmãos, que faleceram loucos[182]. A triste história do costume.

Quanto aos desenhos, infelizmente são muito poucos para perceber a real dimensão deste artista enquanto desenhador. Todavia, os poucos exemplares que observámos, as fotografias de alguns deles e as gravuras, testemunham vastos recursos técnicos e formais.

5.5 João Cristino da Silva (1829-1877)

Ao fundo do quadro, auto-retratou-se João Cristino da Silva, encostado a uma rocha, a desenhar a lápis num álbum. Evidentemente, a posição discreta do pintor era usual, por razões de modéstia e por deferência para com os seus colegas artistas.

Dos cinco, Cristino é o mais estudado, em grande parte devido a uma recente exposição que sobre ele se fez no Museu do Chiado e ao excelente e sistemático catálogo: com textos, catálogo de obras, biografia, antologia crítica, exposições e bibliografia[183].

Cristino da Silva entrou para a Academia com 12 anos em 1840, estudando nas aulas de Desenho Histórico e Arquitectura **(Doc. 13)**. Foi admitido à frequência da aula de Pintura de Paisagem em Novembro de 1842. Abandonou essa aula no ano lectivo de 1842-1843, continuando os estudos das outras aulas. Este súbito abandono deve-se, muito provavelmente, a ter achado as aulas André Monteiro da Cruz pouco interessantes e ao pouco proveito que delas retirava, ou a questões pessoais. Em Novembro de 1845, foi suspenso por Assis Rodrigues, quando o director estava a reger uma aula de nu, por ter batido num colega e rasgado o seu fato, quando saía da referida aula[184].

Passou nesse mesmo mês para o estudo superior de Pintura Histórica[185]. Nessa aula foi, em 1846, colega de Anunciação, Lupi, Leonel Marques Pereira e João Pedro Monteiro. Fonseca registou um comportamento entre o sofrível e o bom, boa assiduidade e dando "boas esperanças." No balanço final, Cristino de Silva foi comparado a Leonel: com conduta pouco regular, mas com mais talento para a arte que o seu colega[186].

---

[182] Júlio de Castilho – op. cit., pp. 79, 84, 87, 95-96.

[183] Maria de Aires Silveira – **João Cristino da Silva 1829-1877.** Lisboa, 2000. Além das obras provenientes de vários museus, foram expostas numerosas pinturas e desenhos de colecções particulares.

[184] AFBAL – **Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845**. Ano lectivo de 1841-1842. Aula de Desenho Histórico e Arquitectura Civil, fl. 21-21 v.º

[185] ANBA - **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850**. Acta n.º 246 de 6 de Novembro de 1845.

[186] AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**, Mapas de Março, Abril, Maio e Junho de 1846 e "Relação Nominal dos Decipulos [*sic*] da Escola de Pintura Historica que fre-

"Homem de um temperamento sanguineo, alma de fogo, expansivo e enthusiasta até o delirio", como o próprio Cristino se retrata[187], concorreu em 1859, precisamente com Leonel Marques Pereira, ao lugar de professor substituto da aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais. Segundo Ernesto Biester, o comportamento do director, Assis Rodrigues, nesse concurso, revelou "má fé e acintosa parcialidade", pois, contra os membros do júri, favoreceu o segundo. O escândalo, como no concurso de Bastos, foi enorme e chegou à imprensa. Académicos de mérito (conde de Melo, Gerard, Meneses e Oeirense) e professores (Anunciação, Metrass, Sequeira e Sousa) lavraram um protesto que remeteram ao ministro do reino[188]. Fonseca também se opôs a Cristino[189], o que não deixa de ser estranho pois reconhecia-lhe, pelo menos em 1847, mais talento que Leonel. Quanto a Assis Rodrigues a questão é mais complexa, apesar de os imbróglios e confusões nos concursos da Academia serem sistemáticos, porque existiam quase sempre vários candidatos para os poucos e muito apetecíveis lugares. Talvez o director se tenha recordado da suspensão, do mau comportamento e do temperamento difícil de Cristino. Se quisermos, o feitio do pintor era de tal forma romântico, que morreu louco, ao invés, Assis Rodrigues era um homem de formação clássica e de temperamento racional e, porque não dizer, clássico, que nunca apreciou ou entendeu o romantismo.

Reposta a verdade e a legalidade, Cristino ascendeu ao cargo de professor substituto da cadeira regida pelo seu "collega, amigo e mestre"[190], Tomás da Anunciação.

Cristino deixou dois pequenos opúsculos sobre a visita que fez à exposição internacional do Porto em 1866[191]. Neles, insurgiu-se contra o pouco valor que Portugal dava à arte e aos artistas. A "Sibéria para a arte" como definiu o país era uma espécie de versão romântica e paisagista do "astro maligno" de Machado de Castro. Nas duas visitas, Cristino refere-se quase sempre ao desenho como componente pictórica que se observava nos quadros, conjuntamente com as cores. Por exemplo, Lupi, no quadro *D. João de Portugal*, revelava bom desenho, mas, em algumas partes, certa desproporção;

/quentarão em parte ou em todo o Anno Escolastico de 1846 a 1847. A relação está assinada pelo professor António Manuel da Fonseca, sendo datada de 30 de Julho de 1847.
Em relação a Leonel Marques Pereira, Fonseca escreveu a seguinte informação pouco abonatória: "Pouca aplicação, e pouco jenio [*sic*] artistico, conduta poco [*sic*] re-/gular, foi um dos do pernunsiamento, e abadonou o [*sic*] estudos."

[187] João Cristino da Silva – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866.** Lisboa, 1866, p. 39.

[188] Ernesto Biester – *Chronica* in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 1.º ano, 1859, p. 440.

[189] Maria de Aires Silveira – op. cit., pp. 57 e 168.

[190] João Cristino da Silva – op. cit., p. 40. É o próprio Cristino que assim define a sua relação com Anunciação.

[191] João Cristino da Silva – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866** e **Segunda Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866**. Lisboa, 1866.

nas obras de Prieto o desenho era suficiente e vigoroso o claro-escuro, porém medíocre a pintura; ao contrário, observa-se nos quadros de Anunciação sempre bom desenho, colorido suficiente e harmonioso[192].

Na visita à exposição, Cristino da Silva analisou algum desenho que registou no seu opúsculo. Alfredo de Andrade causou-lhe impressão muito favorável, os seus desenhos de arquitectura revelavam-se notáveis, também os desenhos de paisagem a carvão eram de "merecimento" e denunciavam uma boa direcção artística[193].

Do professor de gravura, Joaquim Pedro de Sousa, Cristino recordou o hábil desenhador a pastel, além dos conhecidos trabalhos gravados[194].

Referindo-se especificamente à secção de desenho da exposição, Cristino elogia os exemplares dos três artistas presentes, todos eles estrangeiros. Os carvões dos paisagistas Calanne [Alexandre Calame, 1810-1864, pintor suíço] e Appian [Andrea Appiani, 1754-1817, pintor e desenhador italiano neoclássico] ostentavam uma técnica notável e excelente. O desenho deste último artista italiano, *Ruínas e paisagem* apresentava uma composição, um claro-escuro e um tal acabamento que devia "atterrar todos os desenhadores a carvão." Cristino chega mesmo a confessar que, em toda a exposição, foi esse desenho o que mais o impressionou, em termos de execução. Finalmente, o desenho de Yvon mostrava toda a habitual qualidade associada ao conhecido artista francês[195].

Aos olhos de Cristino, os desenhos destes artistas estrangeiros mostravam uma qualidade formal e técnica, que lhe mereceram os maiores encómios e que não se observavam no nosso meio artístico, apesar de algum merecimento de certas obras, para usar a sua expressão.

Na segunda visita que Cristino fez ao certame, aludiu sobretudo ao monumento a *D. Pedro IV*, no Rossio, que António Tomás da Fonseca apresentou e que foi preterido face ao projecto dos franceses[196].

---

[192] Idem, pp. 12-13, 17 e 21. Cristino da Silva entusiasmou-se pouco com as esculturas de Vítor Bastos nessa exposição, por apresentarem "falta de acabamento". A estátua de *Pedro Nunes*, a cabeça de *Corte Real* e o busto de *Rodrigo Magalhães* eram as mais interessantes, sendo as outras "mediocres" devido ao acabamento (pp. 24-25, 33 e 42).

[193] Idem, pp. 11-12.

[194] Idem, p. 27.

[195] Idem, pp. 28-29. Calanne expunha um desenho com o título de *Paisagem* e Yvon um *Militar*, estudo para o seu quadro da *Tomada de Malakoff*.

[196] João Cristino da Silva – **Segunda Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866**, pp. 11-29. O projecto de Tomás da Fonseca era superior ao francês em termos iconográficos e formais, para além de ser pensado e executado por artistas nacionais. O projecto de Robert servia para qualquer monarca que se colocasse em cima da coluna, por isso era, numa expressão culinária, "molho de pasteleiro para todos os

João Cristino da Silva foi sobretudo um paisagista; como desenhador, a sua produção gráfica explora sobretudo o tema da paisagem e algum retrato.

O primeiro desenho de Cristino (J. C. S. 1), de 1844-1845, representa um modelo masculino em pé, apoiado num plinto, denotando muita segurança na anatomia e na manipulação dos meios riscadores (carvão e giz branco).

Ainda de feição académica é o desenho *Cristo e a Samaritana* (J. C. S. 2), retirado da narração da cena do Evangelho de S. João, cap. 4. Naturalmente, mestre Fonseca aprovaria um desenho acabado, no qual Cristino revela toda a sua qualidade técnica, não obstante o convencionalismo das composição. Os contornos são bem definidos e as sombras bem trabalhadas e modeladas. É curioso que o paisagista que sempre foi aproveitou o lado direito do desenho para representar um trecho da natureza com umas rochas, um edifício oriental com cúpula e, ao fundo, uma montanha. Atrás de Cristo e da Samaritana observa-se uma grande rocha, semelhante ao quadro dos *Cinco artistas em Sintra*, uma gruta e a inevitável vegetação. A rocha e a gruta foram, com se sabe, típicos elementos da iconografia romântica. Este desenho pode ter sido feito a partir de uma gravura ou realizado com o objectivo de ser exposto ou mesmo posteriormente gravado ou litografado. A temática religiosa e bíblica é bastante rara no contexto da obra conhecida de Cristino da Silva.

O desenho J. C. S. 3 é um conhecido retrato do colega, amigo e mestre, Tomás da Anunciação. Cristino representou a cara do pintor, deixando propositadamente esboçado o corpo, lembrando alguns desenhos de Ingres e do nosso Sequeira. Anunciação está a desenhar com uma pena (ou um lápis com o respectivo encaixe em metal) num papel sobre uma mesa. Deste modo, Anunciação parece absorto no acto de observar e desenhar quase por intuição e automaticamente o que vê. Uma vez mais, como nos *Cinco artistas*, surge neste registo uma espécie de elogio ao acto de desenhar do natural. Este desenho parece indiciar, com alguma evidência, que foi realizado algo repentinamente. Na verdade, o retrato de Anunciação está um pouco perdido na folha de papel de tal maneira que Cristino teve de o equilibrar com a inscrição: "Thomaz J. d'Annunciação / dezenhado por João Christino da Silva." Em suma, pensamos que o

---

guisados." (p. 18). Cristino insurge-se fortemente contra os arquitectos, engenheiros, jornalistas, redactores e parlamentares que não disseram nada sobre este escândalo. O pintor termina esta questão do concurso, descrevendo um estranho sonho que tivera, no qual surge um ministro e um conselheiro completamente ignorantes em relação à escultura: não sabiam quem havia sido Machado de Castro, nem que o nome do rei que estava na Praça do Comércio. (pp. 15 e 23-28)

Partilhamos a opinião de Cristino de Silva, pois julgamos o projecto de Fonseca superior ao dos franceses Davioud e Robert, vd. Eduardo Duarte – *Monumento*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, p. 402.

desenho deve ter sido feito rapidamente, quando Cristino estava diante de Anunciação, terminando-o depois, com mais tempo, sobretudo ao nível do rosto.

O verso desse desenho (J. C. S. 4) parece testemunhar o que escrevemos atrás. Num estudo rápido, surge o desenho de Metrass, montado a cavalo, com uma manta ao ombro e um chapéu largo. Numa mesma folha, estão os desenhos dos dois artistas que surgem à frente nos *Cinco artistas*, neste caso daquele que seria, mais tarde, descrito por Cristino como "o nosso chorado compatricio, que primava em tudo e sobre tudo na modestia."[197]

O desenho J. C. S. 5 é um interessante registo dum caminho em Santarém, no qual Cristino, através duma aguada branca, conferiu alguns valores cromáticos, que talvez lhe tenham sido sugeridos pela cor acastanhada da folha de papel.

No J. C. S. 6, verso do anterior, observam-se vários apontamento tirados do natural (figuras populares e o castelo de Alcobaça).

O desenho J. C. S. 7 representa seis cabras desenhadas de vários pontos de vista. O estudo serviu para dois quadros do pintor[198], mas a temática filia-se claramente no animalismo explorado por Tomás da Anunciação.

A maior parte dos desenhos actualmente conhecidos de Cristino da Silva encontram-se num álbum (J. C. S. 8). Este, de 68 folhas, constitui um importante repositório da sua visão da natureza e dos assuntos que mais o fascinaram. Quase todos os desenhos são a lápis - somente dois, além do lápis, têm aguada e giz branco -, o meio riscador que o pintor julgava mais conveniente para desenhar rapidamente num álbum.

Ao longo das páginas encontram-se principalmente paisagens, seguindo-se os temas populares e os retratos, além de apontamentos de animais, flores, mãos, e panejamentos.

A capa reflecte uma cuidadosa representação a lápis de um casal de camponeses, a cabeça de uma vaca e uma natureza morta, mais concretamente um balde com uma corda à beira de um poço.

Um dos primeiros desenhos na fl. 1 v.º é um carrossel com cavalos. Os desenhos de flores, fl. 31 e 31 v.º, têm mesmo indicação das cores ("1 quente 2 verde 4 verde e azul") entre outras anotações do pintor. Assim, percebe-se com facilidade o método criativo usado pelo pintor: o desenho exaustivo de temas e paisagens que ele considerava plasticamente interessantes, formando uma espécie de banco de imagens, com paisagens, situações e personagens, que o pintor podia utilizar em parte ou na

[197] João Cristino da Silva – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866**, p. 16.
[198] Maria de Aires Silveira – op. cit., pp. 146-147.

totalidade para as suas pinturas. Talvez por isso, os seus desenhos oscilam entre a simples linearidade e a representação de sombras, através de manchas, por vezes fortes e densas de lápis, como que pretendendo estudar os efeitos de claro-escuro, fundamentais para a pintura.

Em quatro ocasiões, o pintor registou algumas contas nas páginas do seu álbum. Uma delas, entre as fl. 43-44, respeitam ao ano de 1853 e referem-se a um "retrato de Sintra" e material de gravura.

Neste aspecto, o álbum de Cristino difere do de Metrass: o do primeiro tem um referente mais evidente na realidade, enquanto o segundo utiliza o álbum para copiar, mas principalmente para pensar e criar composições e personagens para os seus quadros.

A par de numerosas paisagens, Cristino retratou igualmente Metrass (fl. 46 e 49 v.º, no primeiro, surge o pintor com uma espingarda de caça)[199]. Julgamos que o homem com o cotovelo sobre uma rocha e com a cabeça encostada à mão, na fl. 64, como ar algo distante e melancólico, é Tomás da Anunciação, por semelhanças físicas com outros registos do pintor[200]. Também os dois homens com chapéu alto, um deles com bengala, a passearem em frente ao que parece ser uma grande rocha, na fl. 51, podem ser, uma vez mais, Anunciação e Metrass.

Além destes retratos, Cristino da Silva representa algumas vezes os artistas a desenharem e a pintarem as paisagens. Na fl. 4, surge um pintor sentado de costas a pintar uma quadro, com uma vaca, já emoldurado, colocado num cavalete. O artista (muito provavelmente Anunciação) parece estar a retocar ou a finalizar uma pintura no seu atelier, uma vez que a cadeira não se coadunava com a prática do ar livre.

Também na fl. 55 v.º estão representados dois artistas em contra-luz a desenharem uma paisagem marítima. A pequena legenda ao lado é inequívoca: "quadro / os artistas descobrindo / um belo ponto de vista." O desenho parece ser, deste modo, um estudo para um quadro no qual estaria presente, como nos *Cinco artistas*, o acto de pintar e de desenhar a natureza.

Também o homem de costas, da fl. 37 v.º, com chapéu alto, parece estar a desenhar ou ter um álbum debaixo do braço esquerdo.

[199] A identificação é feita por Maria de Aires Silveira – op. cit., p. 136.

[200] O bigode está mais aparado que no desenho C. S. 3, mas o cabelo é em tudo idêntico a esse desenho, apsar de estar com chapéu.

Finalmente, João Cristino da Silva representou uma interessante cena nocturna. Este tipo de representação, rara no nosso meio artístico, é conseguida através do lápis, que define o perfil e as massas dos telhados dos edifícios e da torre da igreja, da aguada e do giz branco, que sugerem o luar sobre a água. A marinha ao luar parece ter sido feita em Lisboa, junto do rio Tejo, pressentimos mesmo que a torre apresentada é a da igreja de Santo Estevão, em Alfama. Deste modo, o desenho do luar sobre o Tejo foi realizado, muito possivelmente, a partir das Portas do Sol ou de uma zona alta de S. Vicente.

Para terminar, podemos afirmar que os desenhos de Cristino da Silva[201], principalmente de paisagens, retratos e figuras típicas captadas um pouco por todo o lado, traduzem a sua preocupação pela verdade, termo que aplica várias vezes diante de obras da exposição do Porto de 1866, e pela descrição pormenorizada da realidade[202].

Além dos desenhos, Cristino tem inúmeras gravuras dispersas por vários periódicos, nas quais as paisagens são maioritárias, seguindo-se os costumes populares e os animais. Da sua obra, recordamos a gravura dos *Cinco artistas em Sintra* que surgiu no Jornal de Belas-Artes, gravada pelo próprio Cristino e estampada por Silêncio[203] (J. C. S. 9).

Uma das suas muitas gravuras é a que representa dois bois, claramente inspirada em Anunciação, mas ao contrário do que o seu amigo e mestre fazia muitas vezes, Cristino desenhou a paisagem envolvente aos animais[204] (J. C. S. 10). O desenho e a pintura da paisagem eram uma tentação constante.

5.6 Visconde de Meneses (1817-1878)

Luís de Miranda Pereira Henriques de Meneses, visconde de Meneses, não está representado no quadro, mas foi colega e companheiro do grupo, sobretudo de Metrass, com quem viaja pela Europa[205]. Conhecido essencialmente como o grande retratista do

[201] Além dos desenhos do nosso catálogo Maria de Aires Silveira – op. cit., pp. 152-153 (n.º catálogo 85 a 87) apresenta três desenhos de paisagens que, pelas dimensões e técnica, se aproximam bastante de alguns registos do álbum. Num dos desenhos, n.º catálogo 87 na p. 153, observa-se um artista a desenhar o Senhor Roubado, na estrada de Odivelas.

[202] Maria de Aires Silveira – op. cit., pp. 48-49.

[203] **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 5, Maio de 1857. A gravura ilustrava o artigo de Ernesto Biester sobre o quadro.

[204] Existem dois trabalhos de Cristino da Silva na obra de J. Pedroso – **A Gravura de Madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estylos.** Lisboa, 1872: *Lapa dos Esteios*, *Coimbra* e *O Sendeiro*.

[205] Para a biografia e obra de Meneses, vd., principalmente, as seguintes obras: Raczynski – **Les Arts en Portugal.** Paris, 1846, pp. 97-98 e 100; **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, pp. 195-196; Rangel de Lima – *Visconde de Meneses*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 3.º ano, vol. III, n.º 54, 15/3/1880, pp. 44-45; [Zacarias d'Aça] – *Luiz de Miranda*

seu tempo, a sua pintura deixa adivinhar grande qualidade e vastos recursos técnicos. Também o desenho da sua autoria denota um grande interesse, uma enorme capacidade de representação e uma técnica irrepreensível.

Um ano mais velho que Anunciação, Diogo de Macedo considerou Meneses, com aquele pintor, um dos fundadores da pintura romântica em Portugal[206]. Nascido no Porto, foi, como seria de esperar, um aristocrata liberal que participou na Guerra Civil, em 1833, no Batalhão de Empregados Públicos e, mais tarde, em 1840, aquando da restauração da Carta Constitucional, era tenente do 2.º Batalhão de Voluntários do Comércio de Lisboa[207]. Aprendeu desenho com Dufourcq e depois pintura com António Manuel da Fonseca, como discípulo particular. Raczynski considerou-o um artista promissor, mas que deveria aprofundar os seus estudos. O conde prussiano julgou os elogios dos jornais portugueses contraproducentes para a futura carreira de Meneses[208]. Em 1844, partiu para Roma, onde contactou com os *Nazarenos* e se tornou discípulo e admirador de Overbeck. Esteve em Itália quatro anos tendo visitado e estudado galerias e museus em Roma, Nápoles, Florença, Bolonha, Pádua, Veneza e Milão. Depois, visitou a Bélgica, Holanda e viveu bastante tempo em Paris e Londres. Regressou a Portugal, cerca de 1850[209]. Obviamente, a sua estada no estrangeiro levou-o a conhecer e a aprofundar os conhecimentos artísticos.

Do período romano, Meneses deixou algumas cartas para a mãe, que revelam algumas informações muito interessantes. Em primeiro lugar, o fascínio que tinha por Overbeck, pintor, filósofo e também erudito. Segundo ele, o artista alemão era extremamente religioso, só pintava temas religiosos e, no velho e arruinado palácio que habitava, mais

---

Pereira Henriques de Menezes, 2.º visconde de Menezes in **Diccionario Popular... dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 8.º vol., Lisboa, 1881, p. 170; **Catalogo das Obras do Falecido Pintor Portuguez Visconde de Menezes**... **Expostas no Salão Bobone**. Lisboa, 1919; **Cópia de Quadros de Mestres antigos existentes nas principaes Galerias e Museos de Europa pelo falecido pintor portuguez visconde de Menezes**... Lisboa, 1923, estes catálogos tem biografias e bibliografias do artista; Armando de Lucena – **Pintores Portugueses do Romantismo**, pp. 70-73; Fernando de Pamplona – **Um Século de Pintura e Escultura em Portugal.** Lisboa, 1943, pp. 50-52; Henrique de Campos Ferreira Lima – **Carreira militar do pintor portuense 2.º visconde de Meneses.** Porto, 1946; Diogo de Macedo - **Visconde de Meneses**. Lisboa, 1946; Guilherme Possolo – *4 Cartas do Visconde de Meneses*, in **Arte de Ontem e de Hoje**. Lisboa, 1948. Este artigo publica de D. Elisa (3.ª viscondessa de Meneses) - *Notas biográficas de Luís Miranda Pereira de Menezes, 2.º visconde de Menezes*, com bibliografia; Diogo de Macedo - **Quatro Pintores Românticos**: **Meneses**, **Metrass**, **Patrício**, **Rodrigues**. Lisboa, 1849; **Visconde de Meneses**. Lisboa, 1951; **Os Românticos Portugueses**. Lisboa, 1961; José-Augusto França – *Visconde de Meneses*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, pp. 237-238 e **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, pp. 280-284.

[206] Diogo de Macedo - **Os Românticos Portugueses**, pp. 21 e 113.

[207] Henrique de Campos Ferreira Lima – op. cit., pp. 4-7.

[208] Raczynski – **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, pp. 195-196

[209] D. Elisa (3.ª viscondessa de Meneses) - *Notas biográficas de Luís Miranda Pereira de Menezes, 2.º visconde de Menezes*, in Guilherme Possolo – op. cit.

parecia um "antigo anacoreta." Apesar da descrição austera, Overbeck estabelecia uma relação no diálogo "bondosa e desafectada familiaridade", diferente da "distância" que o "incomparável Fonseca" impunha aos discípulos[210]. A diferença era ainda mais acentuado porquanto a Overbeck poderia "dar-se alguma importância", como "homem superior" que era[211].

Meneses admirava particularmente no pintor alemão o desenho e a composição. Segundo o seu relato, as aulas começavam pelo desenho e pela respectiva cópia, seguindo-se a pintura:

"Emprestou-me vários desenhos de Rafael para copiar, e depois vou pintar alguma coisa sob a sua direcção.
Deseja que eu vá a Florença no próximo verão.
Alguns dos desenhos que me emprestou são de tal beleza que não pude resistir à tentação de os copiar mais de uma vez."[212]

Deste modo, Meneses aprendeu e aprofundou a prática do desenho com os exemplos de Rafael de que, como se sabe, era o paradigma dos *Nazarenos*. Além do pintor de Urbino, a irmandade artística vivia fascinada com Dürer e com a arte do Renascimento dos séculos XV e XVI. A pureza cristalina da linha e a cor local definem no essencial a estética e a linguagem do grupo[213].

Em Itália, Meneses congratulava-se por estar fora de Portugal, "longe do tumulto, confusão e tagarelice que o livro de Raczinski" tinha provocado. O futuro visconde também não esconde uma certa antipatia pelo conde prussiano, a propósito de Fonseca:

"Volto a Raczinski. Ele escreveu boa soma de absurdos, para não dizer um lote de mentiras, e a maneira sarcástica ou antes a falta de cavalheirismo como sugere que os meus trabalhos foram copiados, são de molde a não se esperar de um homem da sua categoria!
Que ele diga que os retratos de Fonseca são de estilo nobre é um tal absurdo que só faz rir.
Os retratos de Fonseca são todos a vulgaridade personificada."[214]

[210] Guilherme Possolo – op. cit., Carta de Meneses para a mãe, datada de Roma, 10 de Novembro de 1844.
[211] Idem - Cartas de Meneses para a mãe, datadas de Roma, 10 de Novembro de 1844 e de 20 de Fevereiro de 1845.
[212] Idem - Carta de Meneses para a mãe, datada de Roma, 10 de Novembro de 1844.
[213] Robert E. McVaugh – *Nazarenes*, in **The Dictionary of Art**, vol. 22, London, 1996, p. 703.
[214] Guilherme Possolo – op. cit., carta de Meneses para a mãe, datada de Roma, 18 de Abril de 1846.

O filho de Fonseca, Tomás, também não escapou às críticas de Meneses, em 1845, quando aquele estava na Itália e se dirigia à Alemanha, considerando-o "mandrião e sem espírito."[215]

Na Itália com Overbeck, observando o trabalho do "grande Cornelius", e estudando os antigos mestres como Pinturicchio, Masaccio, entre outros, Meneses pretendia estudar a pintura monumental a fresco que pretendia inaugurar em Portugal no Palácio de Sintra, com o auxílio de D. Fernando II[216].

Com o magistério de Overbeck, Meneses achava completamente inútil ir a Munique, como lhe havia recomendado, com grande insistência, Raczynski[217]. Ficamos mesmo com a clara sensação de que Meneses estava já profundamente cansado do conde prussiano, que dava opiniões e palpites sobre tudo o que era questão artística e sobre os artistas e candidatos a artista.

A enorme vantagem que Meneses teve em relação aos seus companheiros foi ter viajado imenso, observado, estudado e copiado um sem número de obras por toda a Europa. O talento que sempre evidenciou foi deste modo solidificado e ampliado até se tornar um pintor de grande qualidade, principalmente no retrato. Pena foi que os seus projectos de pintura monumental e histórica a fresco nunca tivessem saído da esfera dos seus desejos.

No estrangeiro, fez pelo menos 27 cópias de trabalhos de mestres como Veronese, Ticiano, Tintoretto, Rembrandt, Rigaud, Palma Vecchio, Carpaccio, Reni, Suttermans, Van Dyck, Lawrence e o incontornável Rafael, além de duas cópias de quadros de Vieira Portuense. A maioria dos quadros pintados eram retratos, pertencentes a galerias e museus como os Uffizzi, a Academia de Belas-Artes de Veneza, o Palácio Barberini em Roma, o Vaticano, a Colecção Wallace em Londres, o Museu do Louvre e ainda de algumas igrejas de Veneza. Todas estas cópias foram feitas entre os anos de 1845 e 1847[218].

---

[215] Idem - Carta de Meneses para a mãe, datada de Roma, 20 de Fevereiro de 1845.

[216] Ibidem. Na carta de 18 de Abril de 1846, Meneses afirma que Cornelius pintou em toda a sua vida três ou quatro óleos "detestáveis", sendo absolutamente incapaz de pintar um retrato. O pintor alemão fazia apenas cartões para outros pintarem. Meneses considera-o, essencialmente, um compositor de cartões e um desenhador.

[217] Idem - Carta de Meneses para a mãe, datada de Roma, 20 de Fevereiro de 1845.

[218] **Catalogo das Obras do Falecido Pintor Portuguez Visconde de Menezes**... **Expostas no Salão Bobone**. Lisboa, 1919; **Cópia de Quadros de Mestres antigos existentes nas principaes Galerias e Museos de Europa pelo falecido pintor portuguez visconde de Menezes**... Lisboa, 1923. O primeiro catálogo é o mais completo, porque algumas das obras, por terem sido vendidas, não aparecem no de 1923. Os dois quadros de Portuense, *D. Manuel ouvindo a descrição da viagem à Índia por Vasco da Gama* e *Inês de Castro e seus filhos aos pés de D. Afonso IV*, estão neste último catálogo.

Deste modo, Meneses possuía um notável repertório visual, pelo que revelou sempre uma técnica excelente, que lhe vinha não só da sua aprendizagem, mas também do estudo e da cópia de um considerável número de obras de alguns dos melhores pintores da História da Arte europeia. Por tudo isso, depois de Roquemont, Meneses é, com José Rodrigues, o grande retratista da época.

O visconde de Meneses teve uma intensa actividade artística: participou em numerosas exposições, fez parte das comissões para os monumentos a *Camões* e a *D. Pedro IV*, foi um dos fundadores e vice-presidente da Sociedade Promotora das Belas-Artes, era académico de mérito da Academia de Belas-Artes de Lisboa e membro da Academia de Belas-Artes de Roma, da Academia Inglesa em Roma e da Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses. Ocupou cargos superiores da administração pública e recebeu altas condecorações militares[219].

A sua obra é vasta, mas encontra-se dispersa em Portugal e no estrangeiro. Algumas das suas pinturas e desenhos surgem com alguma frequência em antiquários e leilões[220].

O desenho de Meneses revela, como já escrevemos, uma inegável qualidade e uma linearidade aprendida dos artistas *Nazarenos* e de Overbeck, em particular. A temática do desenho é bastante ecléctica: cenas religiosas, retratos, paisagens e cenas populares.

O desenho mais antigo de Meneses é o V. M. 1, datado de Outubro de 1845, do seu período romano. O registo aproxima-se claramente dos registos *Nazarenos* (estudos para temas religiosos e uma técnica muito apurada).

O desenho seguinte, V. M. 2, de 4 de Dezembro de 1845, ano está classificado como uma cabeça de apóstolo, certamente devido ao contexto da irmandade artística. Pensamos que o assunto é apenas um retrato de um jovem modelo, cujo rosto revela evidentes semelhanças com o modelo que Metrass desenhou em 1846 e 1847 (F. M. 1 a 4). É interessante a abordagem ao modelo em Metrass e em Meneses: enquanto o primeiro, fascinado pelo corpo humano e pela história, se concentra em todo o corpo masculino do modelo, ao segundo, interessa-lhe o rosto do jovem, provavelmente italiano, fazendo dele um belo desenho. Além da capacidade de observação e da técnica,

[219] D. Elisa (3.ª viscondessa de Meneses) - *Notas biográficas de Luís Miranda Pereira de Menezes*... Meneses foi vogal da Junta do Crédito Público de 1861 a 1868 e presidente da mesma Junta de 1869 a 1878. Tinha a medalha das campanhas da Liberdade e a Ordem de Torre e Espada, devido à sua carreira militar.

[220] Diogo de Macedo - **Visconde de Meneses**. Lisboa, 1951, p. 24, escreve que existiam gravuras, desenhos e aguarelas de Meneses no mercado. Actualmente ainda é possível encontrar à venda pinturas e desenhos de Meneses.

a colocação do rosto dentro da superfície do papel, é muito interessante, funcionando como um grande plano.

O excelente retratista já se adivinha, assim, neste desenho, feito a carvão e giz, registando com todo o rigor e cuidado o rosto, o cabelo e o incipiente bigode e barba, mas em que a expressão do modelo, distante e melancólica, olhando para o vazio, indicia alguma idealização.

O desenho V. M. 3 são três esboços feitos em Veneza no ano de 1846. Julgamos ser relevante que todos estes desenhos estejam datados, como que registando para o próprio artista o seu itinerário e percurso gráfico. Os pequenos registos, colocado uma vez mais de forma muito equilibrada na folha de papel, são de feitura rápida, mas precisa, testemunhando as potencialidades plásticas do artista nos registos de paisagens: edifícios, vegetação, água e as inevitáveis gôndolas. Apesar da linearidade dos desenhos, Meneses representa nesses pequenos registos as sombras, reproduzindo o claro-escuro das próprias paisagens.

De Agosto de 1847 são dois óleos (V. M. 4 e 5) que Meneses copiou de obras de Van Dyck do Museu do Louvre, demonstrando, uma vez mais, o seu interesse pelo estudo do retrato, no caso concreto, de um maiores mestres desse tipo de pintura[221].

Os dois desenhos seguintes (V. M. 6 e 7) de 1849 são duas paisagens com edifícios rurais. Foram possivelmente realizados fora do nosso país, uma vez que a arquitectura, sobretudo os telhados, não parece ser portuguesa. Como sempre acontece, os desenhos são bastante rigorosos na representação e na técnica, fazendo deles obras absolutamente terminadas. A qualidade e o rigor do grafismo estende-se a todos os objectos: às casas, à vegetação e ao solo. Uma vez mais, observa-se em ambos os trabalhos uma perfeita colocação do desenho na superfície de papel.

O desenho V. M. 8 retrata o par amoroso, *Romeu e Julieta* colocado ao centro da folha de papel, na habitual técnica de lápis, com as figuras contornadas de forma seguro e as sombras de traços muito finos.

O desenho seguinte, V. M. 9, surpreende pela composição na folha e pela habitual técnica. Apesar de ser um simples estudo, o desenho autonomiza-se perfeitamente como obra acabada.

[221] As duas pinturas surgiram há algum tempo num antiquário de Lisboa. Foram expostas nas exposições de 1919 e 1923. Os óleos de Meneses são pequenos estudos dos originais do Louvre, datados de c. 1628-1629, com os números de inventário do museu francês 1242 e 1243, dimensões dos dois quadros: 2,04 m x 1,36 m (o quadro do senhor tem 1, 37 m).

O desenho 10 é de temática mais popular, apresentando dois frades e duas lavadeiras, à frente de uma edifício levemente esboçado. As duas figuras do lado esquerdo e direito olham em direcções opostas, enquanto as duas figuras ao meio, um frade e uma lavadeira com uma enorme trouxa de roupa, parecem conversar ou, pelo menos, trocar olhares.

O desenho 11 é um retrato de um senhor, sentado e bem vestido, junto de uma árvore e perto de algumas pedras. O cavalheiro parece ser de elevada condição social, devido à roupa e ao chapéu que usa. É de admitir que este desconhecido seja alguém das relações do visconde, mas também não é de excluir a hipótese de ser um auto-retrato (com bigode e sem barba).

O desenho V. M. 12 é um estudo de figuras, a tinta e aguarela, num sarau musical. Estão representadas várias figuras femininas e um cavalheiro. Provavelmente este pequeno estudo foi feito por Meneses durante uma festa informal, aproveitando o artista uma pausa ou um momento de maior tédio, para se recriar com um desenho. O estudo pode também ter sido pensado para um quadro. O momento musical deve ter acontecido na casa do visconde e uma das senhoras pode ser a sua bela esposa ou uma sua filha, e a figura masculina eventualmente o próprio Luís de Meneses.

Os dois desenhos que se seguem (V. M. 13 e 14) devem ser trabalhos tardios, pois relacionam-se com a pintura da sua filha, que ficou inacabada por morte de Meneses em 1878. Os dois pequenos desenhos exibem uma grande qualidade formal e uma excelente técnica. Apesar de serem pequenos esboços, os desenhos palpitam de vida com a presença de D. Elisa e da sua magnífica roupa tratada por alguém que havia pintado um dos mais extraordinários retratos, que era um dos emblemas do nosso romantismo: o da sua esposa, a *Viscondessa de Meneses*. Os dois desenhos são belos esboços para uma pintura repleta de cor e de luz. Os desenhos, pela qualidade gráfica e pelo facto de serem estudos para uma pintura conhecida, mereciam estar ao lado da tela.

Deixámos, de propósito, para o fim, dois belos estudos de árvores (V. M. 15 e 16). Em ambos os trabalhos detecta-se a mesma preocupação compositiva das formas nas folhas de papel. No primeiro, está representada a parte de cima de um cipreste e ao lado um pormenor de uma árvore. O segundo desenho é ocupado por dois grandes troncos de uma mesma e velha árvore e por alguma folhagem. A composição é um triângulo invertido, dinamizado pelos troncos que se dirigem para cima. Enfim, o desenho da velha e quase arruinada árvore permanece cheio de força, como se o ser vegetal se recusasse a morrer e, teimosamente, permanecesse com os troncos em direcção ao céu.

Nos dois desenhos é igualmente muito interessante o papel branco que, como em outros desenhos, dialoga com as formas e define-as plasticamente de maneira poderosa.
No desenho de Meneses revela-se sempre o lápis que define o contorno seguro e linear e os pequenos e finos traços que criam sombras e volumes na quase absoluta limpidez imaculada da folha de papel. Quase todos os seus desenhos são obras finais, destinadas a serem exibidas, emolduradas e colocadas em qualquer residência, na verdade, os estudos e os esboços são relativamente raros no contexto da sua obra. Como já referimos a propósito de Metrass, detecta-se nos desenhos do visconde claras influências dos trabalhos dos *Nazarenos*, no estilo claro e linear, nas composições calmas e nos detalhes meticulosamente registados, como se fossem gravuras do século XVI[222]. Neste sentido, o desenho de Meneses revela-se mais nazareno que o de Metrass, com maior imaginação e liberdade.
Ao contrário dos outros artistas, a obra gravada de Meneses parece ser escassa, não obstante muitos dos seus desenhos serem, em termos gráficos, quase gravuras. Uma obra sua foi gravada como prémio da Sociedade Promotora das Belas-Artes. Fez ainda o retrato de Joaquim Rafael, em 1855, sendo posteriormente gravado.

5.7 António José Patrício (1827-1858)

Os dois artistas que se seguem tiveram curta existência, mas revelaram-se fecundos desenhadores. António José Patrício morreu com 31 anos, João Pedro Monteiro com 30.
A vida de António José Patrício foi marcada por uma sucessão de acontecimentos sombrios[223]. A desgraça e o infortúnio sempre marcou a existência deste pintor. Nasceu pobre, era filho de um operário da fábrica de tabacos de Xabregas, e cedo trabalhou nesse estabelecimento fabril. Por vezes fazia recados às freiras do convento do Salvador, notando as religiosas que o rapaz andava sempre com um lápis ou um carvão a rabiscar as paredes. Recebeu a protecção de um religioso que lhe ensinou as primeiras letras e, em 1844, com 17 anos de idade, entrou para a Academia de Belas-Artes de

[222] William Vaughan – **German Romantic Painting.** New Haven / London, 1994, p. 170-171.
[223] A única biografia que se conhece de Patrício foi escrita por Rangel de Lima – *Antonio José Patricio*, in **Artes e Letras**, n.º 9, 3.ª série, 1874, pp. 139-142. Para escrever esta biografia, Rangel de Lima contou com preciosas informações de alguns dos amigos e colegas do pintor, como José Rodrigues, Tomás da Anunciação, Leonel Marques Pereira e Joaquim Pedro de Sousa.
Todos os outros autores seguem no essencial a biografia de Rangel de Lima, como, por exemplo, Diogo de Macedo - **Meneses – Metrass – Patrício – Rodrigues. Quatro Pintores Românticos.** Lisboa, 1949 e **Francisco Metrass e António José Patrício.** Lisboa, 1952.

Lisboa. Teve um percurso escolar bastante premiado, revelando-se um discípulo com "muita habilidade, e exemplar comportamento."[224] **(Doc. 14)**

Logo no primeiro ano, na aula de Desenho Histórico (1844-1845), foi premiado por maioria absoluta e obteve o *accessit*, no concurso de 1846-1847. No ano seguinte, 1847-1848, recebeu um prémio em modelo vivo. Começou a frequentar aula de Pintura Histórica em Outubro de1848. Em 1851, deixou de frequentar essas aulas, não podendo concorrer ao concurso trienal de 1852, por ter perdido o estatuto de discípulo, devido ao elevado número de faltas injustificadas. Foi readmitido, em Outubro de 1852, à aula de Pintura Histórica, faltando-lhe, então, dois anos para completar "o curso d'estudo na mesma Aula." Frequentou igualmente a aula de Pintura de Paisagem entre Março de 1846 e Novembro de 1847.

Casou com a filha de um equilibrista do circo do Salitre e teve numerosa prole. Patrício foi obrigado a dar aulas particulares e a trabalhar arduamente. Afinal, sempre foi difícil a vida dos artistas, principalmente quando não tinham emprego fixo numa escola ou na academia e um ordenado ao fim do mês, por muito pequeno que fosse. O excesso de trabalho contribuiu para a sua morte: pintava durante o dia, desenhava à noite e lia até altas horas da madrugada. Um dos livros que lia frequentemente, e que era uma espécie de fixação, era o *Retrato de Vénus* de Almeida Garrett.

Quando Patrício começou a ter problemas de saúde foi obrigado a deixar de trabalhar durante três anos. Viu-se obrigado a sair de Lisboa, da rua do Passadiço, para ir viver para uma quinta na estrada da Charneca. Anunciação, vendo a sua doença e a miséria da família, levou os seus últimos quadros, *A Tempestade* e *A Despedida*, para os mostrar a D. Fernando, pedindo ao rei para os comprar. Os títulos dos quadros eram verdadeiramente premonitórios da desgraça do pintor. O rei, o eterno amigo dos artistas, deu pelos quadros 30 libras. Anunciação voltou rapidamente à Charneca com a boa notícia e o dinheiro da venda, mas quando chegou ao quarto do doente encontro-o cadáver. Patrício faleceu devido a um tumor da cabeça, mas também deve ter sido atacado pela tuberculose. Porém, as desgraças não terminam por aqui. O enterro foi

[224] AFBAL – **Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845**. Ano lectivo de 1844 a 1845. Aula de Desenho Histórico, fl. 12-12 v.º e AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**. "Informação dos Discipulos da Aula de Pintura Historica relativo aos meses de Janeiro, e Fevereiro de 1852." A informação é de Março desse ano e está assinada por António Manuel da Fonseca. Patrício era discípulo voluntário, frequentava a aula há 3 anos e a informação na coluna das observações é: Tem deixado de frequentar a Aula."
Segundo as informações do referido livro de matrículas, Patrício deve ter terminado o curso de Pintura Histórica por volta de 1854 e não em 51, como afirmou Diogo de Macedo - **Francisco Metrass e António José Patrício**, p. 18.

pago pela dona da casa onde faleceu. Pouco tempo depois, a viúva morreu também de tuberculose e a seguir as duas filhas, de sete e onze anos, vítimas da mesma doença. Patrício foi sepultado no cemitério do Campo Grande, hoje desaparecido. Enfim, uma história verdadeiramente romântica e trágica. Na verdade, é necessário uma extraordinária imaginação para conceber uma história tão triste. Mas deixemos tanta desgraça e morte.

Patrício deixou poucas pinturas, todas elas representativas do nosso romantismo: a representação da família, a natureza ameaçadora e a despedida, todos temas de grande sentimentalismo[225].

A par da pintura, deixou desenhos e gravuras. Os seus desenhos demonstram à semelhança das pinturas, uma enorme segurança, sobretudo na representação das figuras humanas.

O desenho de A. J. P. 1 é um estudo de nu, com um grafismo que lembra um pouco a expressão gráfica setecentista, contudo a representação do nu masculino, que está numa pose não muito fácil de captar, é razoavelmente conseguida.

O desenho A. J. P. 2 deve ter sido feito no âmbito do modelo vivo, da aula de Desenho Histórico. De novo, a representação da figura humana é muitíssimo segura e a técnica bastante apurada. Com esta qualidade, facilmente se percebe o prémio que obteve em modelo-vivo. O desenho é interessante por alguma recriação gráfica nas sombras projectadas nas paredes da sala, inclusivamente no lado direito, que equilibra visualmente a sombra alta do lado oposto, permitindo um melhor recorte da figura.

O desenho seguinte A. J. P. 3 é de temática familiar, com uma avó a ralhar com a travessura do neto, que partiu uma bilha de barro. Ao fundo, um outro neto espreita, escondido, a cena. A composição remete para o conhecido quadro *A Interrupção da Leitura* (com uma avó que repreende a neta por ter interrompido a leitura do neto). Este desenho é quase de certeza um estudo para uma pintura, na qual as avós e os netos surgem numa cena anedótica e sentimental.

Um outro estudo, talvez feito para uma pintura, é o desenho A. J. P. 4. Nele está representado uma cena militar, na qual uma mulher trata o joelho de um soldado da Guerra Peninsular ou da Guerra Civil entre liberais e miguelistas. O tema pode ser mesmo o heróico cerco da cidade do Porto. O valoroso soldado observa o inimigo, e

---

[225] Os quadros mais conhecidos de Patrício são: *A Interrupção da Leitura* (1856), *A Tempestade* (1858) e *A Despedida* (1858).

com o seu gesto parece ordenar à mulher que se afaste. Por serem estudos para pinturas, estes dois desenhos apresentam algum cuidado na definição das sombras, rapidamente conseguidas pelos traços do lápis.

O desenho A. J. P. 5 é uma grande e solitária árvore romântica, realizada numa técnica apuradíssima. Arriscamos mesmo que este registo terá sido feito com o objectivo de ser exposto ou, pelo menos, emoldurado. O desenho denota ainda alguma apetência do pintor pelos registos da natureza, como, por exemplo, na grande árvore atrás do grupo que foge no quadro *A Tempestade*. As duas árvores são aliás em tudo semelhantes, sendo a do quadro agitada pelo vento que se faz já sentir.

As composições que Patrício desenhou e que foram gravadas mostram cenas tristes, ruínas, uma natureza de vegetação compacta e, não raras vezes, ameaçadora.

Os seus desenhos mais importantes surgiram no *Jornal de Belas-Artes* (1857-1858). Ilustrou o começo da tradução de Castilho do *Rapto da Europa*, com Marte, visto de costas, a Europa a dormir e um enorme pavão. No canto superior direito, muito discretamente, está desenhado um "S" formado por um único tronco[226]. Novamente, Patrício teve oportunidade de desenhar - mesmo que de forma muito simples, devido às reduzidas dimensões e com o propósito de ser gravado -, dois corpos humanos. (A. J. P. 6)

Ilustrou ainda o poema *Aspiração* de Mendes Leal no mesmo periódico (A. J. P. 7 e 8)[227]. No primeiro (A. J. P. 7), representou, "no fundo trilho da vereda agreste", entre as "sombras vastas", a donzela a segurar a sua idosa avó, observando "o moço esbelto", "morgado, e conde, e caçador de fama."

Na segunda ilustração do poema (A. J. P. 8), Patrício retratou a jovem a chorar sobre o túmulo da avó, num lúgubre cemitério de cruzes inclinadas pelo tempo e pelo esquecimento. Passado um ano, a rapariga "saudava a ancian / Adormecida sob a lousa escura." Estava "prostrada, mais formosa orando (...) triste e pendida, como um anjo em dor." Ao fundo, o fidalgo, a cavalo, voltava para a donzela. A história até termina bem, pois os dois amantes casam-se, contudo o momento de felicidade não foi ilustrado, preferindo Patrício as cenas tristes e o caminho no meio da natureza.

---

[226] António Feliciano de Castilho – *O Rapto de Europa, vertido de Moscho, e dedicado ao helenista insigne, e insigne poeta portuguez António José Viale*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 3, Março de 1857, pp. 3-6. A gravura de Patrício está na p. 3. Como já referimos, a gravura de Metrass encontra-se na p. 5.

[227] Mendes Leal Júnior – *Aspiração*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 4, Abril de 1857, pp. 9-12. As ilustrações de Patrício estão nas pp. 10 e 11. As citações que fizemos são de alguns versos do referido poema.

Curiosamente, o pequeno desenho A. J. P. 7 revela algumas afinidades com a pintura *A Tempestade* de 1858: um grupo de figuras (no desenho é apenas constituído pela neta e pela avó), a caminhar na nossa direcção, numa densa e clássica floresta romântica, a que não faltam as inevitáveis rochas.

No fim do mesmo número, Patrício desenhou uma interessante composição com a palavra "Fim" formada por troncos de árvores sem qualquer folhagem[228] (A. J. P. 9). A cena é nocturna, ao fundo, observa-se um casal de camponeses a partir (a mulher sobre uma mula ou um burro e o marido, atrás, a pé), do lado direito do caminho, existe um monte, sobre o qual está a enorme ruína de uma grande igreja gótica, bastante mais inglesa que nacional. A composição é profundamente romântica em toda a sua iconografia: noite, rochedos, montanha, ruína gótica e um casal que parte. Para este desenho, Patrício pode ter-se inspirado no poema *Vais Partir* de Bulhão Pato, duas páginas antes[229]. Pensamos que este poema possa também ter influenciado Patrício a pintar o quadro *A Despedida*. Os versos: "Vaes partir: contemplar esses campos, / Que o sol vivo d'Abril illumina (...) Vaes partir: nessas morbidas palpebras, / Treme agora uma lagrima acintosa (...) Que saudade! Ai que funda saudade!", entre outros, parecem ecoar na tela...

Uma outra ilustração de Patrício é uma tradução de Castilho de Anacreonte[230]. Numa grande composição, que ocupa quase metade da folha de papel, observa-se Cúpido e um ancião (Anacreonte?) numa densa floresta (A. J. P. 10).

No mesmo periódico apareceu ainda a gravura dos quadros *A Interrupção da Leitura*[231] e a *Paisagem tomada dentro da Tapada da Ajuda*[232]. Ambos foram desenhados e gravados por Patrício (A. J. P. 11).

Os desenhos e as gravuras de Patrício mostram um artista de grandes recursos técnicos e de uma imaginação e sensibilidade românticas: famílias, netos e avós, paisagens compactas, escuras e misteriosas, partidas, despedidas, tempestades e até ruínas góticas!

---

[228] **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 4, Abril de 1857, pp. 16.

[229] Bulhão Pato - *Vaes Partir*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 4, Abril de 1857, p. 13.

[230] A. F. de Castilho – *Amostras d'uma traducção de Anacreonte*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 6, Junho de 1857, p. 9.

[231] **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 2, Fevereiro de 1857.

[232] **Jornal de Bellas-Artes**, 2º ano, n.º 7, 1858. Esta último é particularmente interessante: entre grandes rochas, observa-se uma família de camponeses a conversarem num momento de repouso (homem, mulher e filho), a junta de bois também descansa e o carro está desengatado. Ao fundo vê-se a basílica da Estrela a recortar o perfil de Lisboa. A paisagem foi captada ao amanhecer, como se observa pelas sombras das figuras e do carro de bois. A chapa original desta gravura encontra-se no MNAA, tendo sido realizadas a partir dela algumas impressões modernas, devidamente autenticadas.

5.8 João Pedro Monteiro (1823/26-1853)

Os amigos e colegas chamavam-lhe "Monteirinho", naturalmente por amizade, mas também pela sua estatura e magreza. Foi vítima de tuberculose e é uma figura sobre a qual existe muito pouca informação[233].

Entrou em 1837, com 14 anos, para a Academia de Belas-Artes de Lisboa, tendo pertencido ao primeiro grupo de alunos, do qual fazia parte Tomás da Anunciação, que frequentou esse estabelecimento de ensino. Teve um percurso escolar verdadeiramente impressionante, apenas comparável ao daquele pintor[234] **(Doc. 15)**.

Na aula de Desenho Histórico, no ano lectivo de 1837-1838, venceu um dos prémios de 30 réis; obteve o mesmo prémio no ano lectivo de 1838-1839. Em 13 de Março de 1839, foi autorizado a frequentar a aula de Gravura de Paisagem. Voltou a vencer um prémio de 30 réis em Desenho Histórico nos anos lectivos de 1839-1840 e de 1840-1841.

Concluído o estudo de Desenho Histórico, passou em Novembro de 1841 para o estudo superior de Pintura Histórica[235]. Entrou no concurso trienal das aulas de Pintura Histórica e de Arquitectura Civil, em 1843, concorrendo ao 2.º prémio da primeira e ao 1.º prémio da segunda aula. Não conseguiu concluir a sua pintura, por ter concorrido

---

[233] Joaquim António Marques – *Biographias Artisticas João Pedro Monteiro*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 2, Fevereiro de 1857, pp. 5-6. Infelizmente, a biografia não continuou, resumindo-se apenas a um sentido elogio. Este artigo tem um retrato de Monteiro desenhado por "J. R." e gravado por Pedroso. Nele, surge o artista com a medalha de ouro, ao pescoço, que obtivera do concurso de Arquitectura Civil de 1843.

A biografia mais completa é a de Zacarias d'Aça – *João Pedro Monteiro*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 2.º ano, vol. II, n.º 39, 1/8/1879, pp. 115-117 e 2.º ano, vol. II, n.º 41, 1/9/1879, pp. 134-136. A p. 117 tem apenas uma gravura de Monteiro por Alberto, feita, muito provavelmente, a partir de uma fotografia e a p. 136 a *Fonte da Samaritana em Xabregas (Segundo um desenho do natural de João Pedro Monteiro)* gravado por Alberto.

A biografia que Zacarias d'Aça escreveu teve por base apontamentos e informações de Frederico Augusto de Campos e José Gregório da Silva Barbosa (p. 116). O retrato de Monteiro na p. 117 pertencia a Frederico Augusto de Campos.

Vd. igualmente Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 115 e **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 201; Diogo de Macedo - **Os Românticos Portugueses**, pp. 46-48 e Fernando de Pamplona – *João Pedro Monteiro*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. IV, Lisboa, 2000, p. 159.

Diogo de Macedo escreve que Monteiro nasceu em 1816, contudo, segundo a sua matrícula na Academia de Belas-Artes de Lisboa e uma informação de Raczynski, deve ter nascido em 1823. É provável que a informação de Macedo se deva a um erro tipográfico. Já Zacarias d'Aça, escreve que J. Pedro Monteiro nasceu a 4 de Dezembro de 1826 (p. 115); deste modo, é provável que esteja errada a informação da matrícula na Academia no que concerne à idade.

[234] AFBAL – **Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845.** Ano lectivo de 1837-1838. Aula de Desenho Histórico, fl. 15-15 v.º

[235] AFBAL – **Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879**, *Mappa demonstrativo dos discipulos da aula de Pintura Historica da academia / das Bellas Artes de Lisboa, relativo aos anos*

igualmente a Arquitectura. Nessa disciplina, obteve a medalha de ouro com um projecto para uma Academia de Belas-artes com todas as dependências e oficinas, apresentando uma planta, alçados e cortes[236].

Em 17 de Dezembro de 1844, obteve autorização para frequentar a aula de Escultura, para adquirir a prática da modelação.

Raczynski considerou Monteiro, a par de Tomás de Fonseca e Anunciação, como um dos discípulos que desenhava melhor[237].

O diplomata prussiano elogia os seus desenhos de arquitectura, realizados com muito gosto; se fosse devidamente orientado e se continuasse a dedicar-se exclusivamente ao desenho e à pintura de assuntos arquitectónicos e de interiores, poderia ter grande sucesso na pintura[238].

Acabado o curso da Academia, Monteiro matriculou-se no primeiro ano de matemática da Escola Politécnica e nas aulas de física e química do mesmo estabelecimento de ensino, com o propósito de concorrer ao lugar de professor de desenho dessa escola. As provas que prestou foram brilhantes, tendo sido nomeado professor substituto de desenho da Escola Politécnica e, algum tempo depois, professor proprietário da cadeira, em 1848. Na qualidade de arquitecto, dirigiu os trabalhos do edifício em que a escola já funcionava[239].

Em 1852, concorreu a um lugar de desenhador no Arquivo Militar adido ao Corpo de Engenheiros, cargo que podia acumular com o de professor na Politécnica. Como não sabia desenho topográfico, essencial para o concurso, mandou vir de França um tratado sobre o assunto que estudou sozinho. Com bastante trabalho, vigílias e talento, conseguiu dominar de tal forma a matéria que foi classificado em primeiro lugar e despachado como 2.º desenhador do arquivo. Devido à doença, não chegou a tomar

---

mezes de Março e Abril de 1846, de 1 de Maio de 1846 e assinado por António Manuel da Fonseca, João Pedro Monteiro surge apenas com a informação de "Muita assiduidade".

[236] *Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843*, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa, 1856, pp. 9 e 14.
Também Almeida Garrett – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º IV, p. 64, considerou o projecto de Monteiro "(...) de superior merecimento, e que faz conceber a melhor ideia do seu talento."

[237] Raczynski – **Les Arts en Portugal**, p. 115.

[238] Raczynski - **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**, p. 201.

[239] Zacarias d'Aça – *João Pedro Monteiro*, p. 116. Sobre o edifício da Escola Politécnica, vd. José-Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, p. 325 e **O Pombalismo e o Romantismo.** Lisboa, 2004, p. 103. O desenho do edifício é o resultado do trabalho de vários autores: Silva Costa, Luís Muriel, J. P. Monteiro e P. J. Pézerat. O edifício revela uma arquitectura bastante simples, funcional e claramente pombalina, dentro dos moldes do estilo chão. O pórtico e a organização da fachada apresenta uma filiação palladiana, bastante mitigada.

posse desse lugar[240]. A tuberculose vitimou também vários dos seus irmãos, de tal forma que, com tantos golpes dramáticos, o seu pai enlouqueceu[241].

Quando faleceu, Joaquim António Marques escreveu que Monteiro havia sido um "grande artista do nosso tempo." Infelizmente, a sua morte prematura tirara à pátria "uma grande gloria" devido ao seu génio, apesar dos "breves estudos, em tão poucos annos."[242]

Talvez por ter cursado arquitectura os poucos desenhos que encontrámos são de edifícios, ligados a um projecto editorial que consistia em fazer uma série de litografias de monumentos portugueses[243]. Os desenhos são de uma grande qualidade, só um deles está datado de 1847, e devem ter sido feitos para serem passados às pedras litográficas. Em termos técnicos João Pedro Monteiro, utilizou apenas o lápis ou o lápis e a aguada, como era normal nos desenhos arquitectónicos.

É muito provável que Monteiro, devido à absoluta segurança da cópia dos edifícios, tenha utilizado a fotografia ou, pelo menos, uma câmara escura. Os seus desenhos revelam óbvios paralelismos com os desenhos do professor de Arquitectura Civil, José da Costa Sequeira, que foi um dos seus mestres.

Zacarias d'Aça, que viu alguns exemplares da "valiosa magnifica collecção de desenhos originaes" de João Pedro Monteiro, alguns dos quais expostos ao público nas salas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, enalteceu o profundo conhecimento das leis da perspectiva, o rigor "por assim dizer photographico" e o toque suave e sem dureza das suas representações[244].

Os temas apresentados são edifícios e pormenores arquitectónicos manuelinos e góticos. Ao contrário de Costa Sequeira, que representa essencialmente grandes planos, Monteiro prefere determinados pormenores e, por vezes, ampliações de determinados pormenores.

Estes desenhos serviram de base às litografias que realizou no *Portugal Artístico* e nas *Paisagens e Monumentos de Portugal*[245].

---

[240] Zacarias d'Aça – *João Pedro Monteiro*, p. 116.
[241] Idem, pp. 115-116 e 135.
[242] Joaquim António Marques – *Biographias Artisticas João Pedro Monteiro...*, p. 5.
[243] Diogo de Macedo - **Os Românticos Portugueses**, p. 47.
[244] Zacarias d'Aça – *João Pedro Monteiro*, p. 135. Os desenhos que este autor diz terem sido expostos nas salas da Academia são: o *Claustro de Belém*; a *Fachada da Conceição Velha*; *S. João do Souto, em Braga* e a *Sé de Guimarães*.
[245]Ibidem. Segundo este autor Monteiro fez as seguintes litigrafiaas: *Fonte da Samaritana em Xabregas*, o *Claustro*, *Interiror* e a *Porta Principal da Igreja dos Jerónimos*; a *Sé* e o *Castelo de Guimarães*, a *Vista da Serra do Pilar*, da *Ponte de Pensil* e de *Parte da Cidade do Porto*, a *Porta Lateral da Batalha*; a *Igreja de S. João do Souto, em Braga*; a *Conceição Velha em Lisboa* e a *Capela de S. João Baptista*.

Os dois desenhos J. P. M. 1 e 2 são dois belos desenhos de portais manuelinos feitos a aguada, nos quais é visível a utilização de uma câmara escura ou até da fotografia.

O desenho J. P. M. 3 representa uma perspectiva do interior do claustro dos Jerónimos, feito apenas a lápis.

O desenho seguinte, J. P. M. 4, é interessante por se tratar de um pormenor arquitectónico, feito a lápis, numa irrepreensível qualidade e domínio da linha. Devido à complexidade das formas escultóricas, Monteiro limita-se a representar os contornos, abstendo-se de carregar o desenho com demasiadas sombras, que tornariam, com toda a certeza, a leitura mais difícil e confusa.

Finalmente, os dois desenhos que Monteiro fez no norte do país, a igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Guimarães, e a igreja de S. João do Souto e a capela dos Coimbras, em Braga, são desenhos de conjunto, nos quais o desenhador representa as pessoas, as praças e as ruas envolventes aos edifícios. O último desenho serviu para uma litografia com uma composição praticamente igual, mas povoada por algumas pessoas (J. P. M. 5 e 6).

João Pedro Monteiro, quando discípulo, também desenhou e litografou o *Claustro dos Jerónimos* para o *Jornal das Belas-Artes*[246]. A litografia representa um dos lados do claustro visto do interior com o ponto de fuga ao fundo.

Em suma, Monteiro foi naturalmente um grande desenhador, como atesta o seu percurso académico e os poucos desenhos de arquitectura que deixou.

Deixámos de fora deste catálogo dois nomes importantes da época: Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880)[247] e Miguel Ângelo Lupi (1826-1883)[248].

O primeiro foi pintor, escultor, gravador e litógrafo e patriarca de uma importante, incontornável e conhecida família de artistas. A este propósito, recorde-se que na sala de jantar da casa do seu filho Rafael estava em lugar de honra, exposta com veneração,

[246] **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º VI. A litografia ilustra o interessante artigo de Almeida Garrett – *O Claustro de Belem*, pp. 87-88.

[247] Diogo de Macedo – **João Cristino da Silva e Manuel Maria Bordalo Pinheiro.** Lisboa, 1952. Sobre a sua actividade como escultor vd. Eduardo Duarte – *Manuel Maria Bordalo Pinheiro*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 454-456.

[248] É relativamente vasta a bibliografia sobre Lupi. Desta, podemos destacar as obras de José-Augusto França – *Miguel Ângelo Lupi*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa**, pp. 215-216 e **A Arte em Portugal no Século XIX**, vol. I, pp. 440-446 e o catálogo de Maria de Aires Silveira e Cristina Azevedo Tavares – **Miguel Ângelo Lupi 1826-1883.** Lisboa, 2002. Este catálogo é da exposição que esteve patente ao público no Museu do Chiado, entre 28 de Fevereiro e 26 de Maio de 2002. Nela, apresentaram-se o numerosos desenhos de Lupi.

a mão do pai moldada em gesso[249]. A obra do patriarca Bordalo Pinheiro é enorme, contando-se, desde logo, as dezenas de gravuras que fez ao longo da vida.

Além destas actividades, Manuel Maria foi um bom desenhador, como atestam os quase cem desenhos e um álbum da sua autoria que se encontram no Museu do Chiado, provável doação de seu filho Columbano e antigo director do Museu. Os desenhos de Manuel Maria Bordalo Pinheiro são quase todos a lápis e a esmagadora maioria retratos, destinados a serem gravados.

Recorde-se que este artista foi o iniciador da gravura em madeira no nosso país, mais precisamente nas páginas do *Panorama*[250]. Os seus desenhos são apontamentos, alguns deles muito rápidos, revelando um correcto domínio do contorno e a representação das sombras com pequenos traços ou a esfuminho. Compreende-se perfeitamente no caso de Manuel Maria que um bom desenhador possa ter dado origem a um excelente gravador, sendo precisamente isso que se observa nas dezenas de desenhos, quase todos de pequeno formato, que deixou. Apesar do seu estilo simples e escorreito, o desenho servia como meio para realizar a gravura, em metal, madeira ou pedra litográfica. Através dos registos em papel, o gravador fazia a primeira abordagem à gravura que concretizava posteriormente. O desenho por vezes não está totalmente representado e finalizado, mas apenas pensado e esboçado, algo que também encontramos em inúmeros esboços do seu filho Columbano, que além de notável desenhador foi também, como o pai, um notável retratista. A primeira grande referência artística de Columbano foi, certamente, seu pai, que o ensinou a desenhar e a copiar tudo aquilo que os olhos observavam.

O caso de Miguel Ângelo Lupi é um pouco mais complexo. Estranhamente ou não, foi também mestre de Columbano, que sempre o admirou como professor.

Os muito desenhos que se conservam em museus e em colecções particulares revelam uma grande qualidade e, principalmente, uma técnica pouco usual na época. Em vez do lápis e do carvão que também utiliza, Lupi prefere a caneta e a tinta da china. Os desenhos realizados com esta técnica definem contornos algo nervosos, mas seguros, em linhas curtas, que se vão sucedendo; no interior das formas encontramos um sem número de linhas que se cruzam e se agitam constantemente. Mais importante que as linhas dos contorno são os volumes, muito escultóricos, que captam a nossa atenção,

[249] J. M. Teixeira de Carvalho – *Casa de Artista*..., p. 189.
[250] Ernesto Soares – **Evolução da Gravura de Madeira em Portugal. Séculos XV a XIX.** Lisboa, 1951, p. 41.

devido à sua qualidade gráfica que define, quer o claro-escuro, quer a textura dos materiais, sobretudo dos tecidos das roupas, dos vestidos e das imensas saias das senhoras. Resulta claro que os desenhos com tantas sombras serviam na perfeição para a pintura de cariz mais realista que Lupi iniciava por esta época. Nos seus apontamentos gráficos, estavam definidas e marcadas as zonas claras e escuras, como se de um mapa lumínico e volumétrico se tratasse.

Um artistas desta época do Porto, João António Correia (1822-1896), utiliza a mesma técnica de aparo e tinta. Ao contrário dos desenhos de Lupi, os seus trabalhos mostram um desenho mais acabado e perfeito. Por vezes, estamos perante, não apenas simples desenhos, mas exercícios de puro virtuosismo técnico[251]. A técnica notável lembra Ingres e outros mestres franceses com quem o pintor aprendeu. Neste caso concreto, os desenhos de Lupi são muito mais soltos e incomparavelmente mais espontâneos.

Dir-se-ia que os desenhos de Miguel Ângelo Lupi parecem ser mais de um escultor ou típicos de um gravador. Existem mesmo alguns desenhos que facilmente passariam por gravuras, tal a técnica e o poder quase obsessivo das linhas e dos riscados[252].

Mas aquilo que julgamos ter sido a maior preocupação dos desenhos de Lupi foi a procura das sombras e das texturas, que encontramos em quase todos os desenhos da geração dos nossos artistas da geração naturalista[253]. Na verdade, estes artistas representavam sempre as sombras e as formas eram já não apenas delimitadas pelo contorno, mas verdadeiras manchas de lápis e de carvão. Se o desenho era essencialmente a memória do observado[254], aquilo que os pintores naturalistas mais procuravam era a luz e com ela as respectivas sombras e as formas.

---

[251] João António Correia foi discípulo de Roquermont, no Porto e de Ingres, Horace Vernet e Delaroche, em Paris. Foi professor da cadeira de Pintura Histórica na Academia Portuense de Belas-Artes e ainda director desse estabelecimento de ensino, vd. Fernando de Pamplona – *João António Correia*, in **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. II, pp. 136-137.

[252] Um desses desenhos foi gravado e o resultado é notável na expressão e força gráfica, no caso concreto trata-se da gravura com o título *O Serão,* in J. Pedroso – **A Gravura de Madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estylos.** Lisboa, 1872. Brito Aranha escreveu no "Indice alphabetico e descriptivo", a propósito desta gravura que parecia um água-forte, mas que era um desenho feito à pena. Registou ainda: "Tão prodigiosa é a facilidade com que o sr. Lupi desenha, que este eximio professor é geralmente considerado, a par de habil pintor, como um dos nossos primeiros desenhadores." Essa mesma gravura aparece no catálogo de Maria de Aires Silveira e Cristina Azevedo Tavares – **Miguel Ângelo Lupi 1826-1883**, p. 162, com o título *A costureira – o Serão.*

[253] Vd. a este propósito Paulo Henriques - *Os desenhos de Silva Porto*, in **Silva Porto. 1850-1893. Exposição comemorativa do centenário da sua morte.** Lisboa, 1993, pp. 530-644.

[254] Paulo Henriques – op. cit., p. 540.

6. O DESENHO NA *SOCIEDADE PROMOTORA DAS BELAS-ARTES EM PORTUGAL*

6.1 Primeira Exposição

Uma das maiores realizações da geração de artistas românticos que temos vindo a estudar foi, sem dúvida, a fundação da *Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal*[1]. Com as exposições anuais da Promotora, o apoio mecenático de D. Fernando II e alguma divulgação em periódicos, iniciou-se um frágil mercado de arte num país onde não existiam, ao invés dos grandes centros culturais europeus, amadores cultos, mestres actualizados, nem público consumidor[2].

A Sociedade Promotora de Belas-Artes foi a primeira organização que entrou na história do movimento artístico entre nós, mercê duma obra largamente documentada[3].

A ideia de formar uma sociedade de artistas, a Sociedade de Belas-Artes, cujo relator do projecto de estatutos foi Manuel Maria Bordalo Pinheiro, surgiu em 1853. Entre outros, tinha como objectivos principais manter um salão permanente de exposição e venda de obras de arte, com a designação de quermesse, e organizar uma exposição anual. Somente sete anos volvidos, em 10 de Janeiro de 1860, um grupo de artistas e vários amadores de arte, sob a presidência do Abade de Castro, reuniu em assembleia e aprovou os Estatutos da Sociedade Promotora de Belas-Artes[4]. Nesse documento, surge Francisco Melo, como presidente, e ainda os artistas Vítor Bastos, Joaquim Pedro de Sousa, Alfredo de Andrade e Miguel Ângelo Lupi. Os Estatutos foram aprovados por decreto de 11 de Junho de 1861[5].

D. Pedro V passa a carta, datada de 8 de Agosto de 1861, pelo Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, na qual se aprova e confirma os Estatutos e em que se define que:

---

[1] Para a história da Sociedade Promotora de Belas-Artes, cuja designação original era Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal, vd. Amílcar de Barros Queiroz – **Da Sociedade Promotora de Belas Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas Artes. 1860-1951.** Lisboa, 1951, pp. 3-6 e ainda José-Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX**, 1.º vol, Lisboa, 1990, pp. 430-434.

[2] Raquel Henriques da Silova – *Romantismo*, in **Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950.** Lisboa, 1994, p. 28.

[3] Amílcar de Barros Queiroz – op. cit., p. 3.

[4] Ibidem. Vd. igualmente **Estatutos da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal.** Lisboa, 1862.

[5] **Estatutos da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal**, p. 8.

"(...) o fim desta associação é excitar a emulação entre os artistas portuguezes, e facilitar a venda das suas obras por meio de exposições publicas annuaes."[6]

Pelo alvará de 2 de Outubro de 1861, já reinando D. Luís, foram novamente aprovados os estatutos. Legalizada a situação, a primeira Assembleia Geral teve lugar a 19 de Dezembro desse mesmo ano e o Conselho Directivo da Promotora reuniu-se, pela primeira vez, a 9 de Janeiro de 1862[7]. Mais tarde, D. Luís, por carta de lei, datada de 2 de Março de 1863, aprova e confirma algumas propostas aos estatutos iniciais[8].

Faziam parte do primeiro Conselho Administrativo da Sociedade Promotora de Belas-Artes os seguintes membros: presidente, marquês de Sousa Holstein; vice-presidentes, visconde de Meneses e Francisco Mello; secretário, João Gregório Nunes Prieto; vice-secretários, Ferreira Chaves e José Inácio Novais; e os vogais, entre outros, barão de Pernes, conde de Farrobo, conde de Mello, João Andrade Corvo, Luís Augusto Rebelo da Silva, Francisco de Assis Rodrigues, José Rodrigues, João Cristino da Silva, Joaquim Pedro de Sousa, José da Costa Sequeira, João Anastácio Rosa, Tomasini, Tomás da Anunciação e Victor Bastos[9]. O número e a importância artística dos sócios eram igualmente apreciáveis[10] **(Fig. 22)**.

No primeiro relatório, agradece-se aos redactores dos jornais por noticiarem a Promotora e especialmente aos reis D. Luís e D. Fernando "sempre desvelados protectores das Bellas Artes" e chora-se D. Pedro V, "o primeiro e muito intelligente Protector" da nova sociedade de artistas. Apesar de o nosso rei romântico ter apenas patrocinado com a sua protecção o nova sociedade de artistas, num tom bastante optimista, afirma-se que o amor do novo rei pelas Belas-Artes era um seguro penhor

[6] **Estatutos da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal**, pp. [1]-[2].
[7] Amílcar de Barros Queiroz – op. cit., p. 4.
[8] **Estatutos da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal**. Lisboa, 1863. Algumas das alterações foram, por exemplo, o art. 2.º (além de sócios artistas e amadores podiam fazer parte da Promotora pessoas que cultivassem a arte como recreio); o art. 25.º (esta instituição beneficiaria também os artistas estrangeiros residentes em Portugal no mínimo um ano até à exposição); o art. 35.º e o 39.º (que definiam que a compensação para os sócios não premiados podiam ser gravuras, litografias, esculturas e, se por algum motivo, não fosse possível a reprodução de uma obra, o Conselho Administrativo da Promotora poderia distribuir aos sócios qualquer outra obra de arte.
[9] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1861-1862.** Lisboa, 1862, pp. 10-11.
[10] Os sócios, em 1 de Julho de 1862 eram, entre outros, D. Luís I e D. Fernando II, António Manuel da Fonseca, António Tomás da Fonseca, Francisco Rangel de Lima, Francisco Zacarias Araujo da Costa Aça, Assis Rodrigues, Cristino da Silva, João Anastácio Rosa, Joaquim Prieto, José da Costa Sequeira, José Ferreira Chaves, José Rodrigues, Leonel Marques Pereira, Manuel Maria B. Pinheiro, Tomazini, Tomás da Anunciação, Visconde de Meneses, Viscondessa de Meneses, Viscondessa de Meneses (D. Carlota), Vítor Bastos e Vesceslau Cifka (Idem, p. 16-23).

para continuar a receber a mesma inteligente protecção que se havia recebido de D. Pedro de boa memória[11].

Seguidamente, o relatório congratula-se pelo grande número de obras vendidas logo na Primeira Exposição, um dos grandes problemas do desenvolvimento do nosso país, que a Promotora pretendia resolver, além de se indicarem outros grandes objectivos:

"O grande escolho que o desenvolvimento das Bellas Artes encontrava em Portugal, era a estreiteza do mercado, não tanto pela falta de amadores intelligentese abastados, que os temos e em numero relativamente grande, senão principalmente pela carencia em que estavamos de um centro que se tornasse conhecidos os trabalhos dos nossos artistas, e facilitasse as suas relações com os amadores.
Era para desejar tambem que o publico em geral se interessasse mais pelas Bellas Artes.
Nas terras abençoadas, em que as Bellas Artes tem tomado aquele incremento que merecem, o publico é sempre um intelligente critico, que anima os artistas, se interessa pelos seus trabalhos, segue com affeição os seus progressos, e confere aos que o merecem o maior galardão que podem desejar – a reputação.
Em Portugal pelo contrario, a vida do artista passa quasi desapercebida, é apenas conhecido por um pequeno numero de collegas e amadores; e, feliz d'aquelle que depois de annos de improbo trabalho, consegue que as suas obras sejam reputadas dignas de uma recompensa maior, que o mesquinho preço pelo qual se tem visto obrigado a vendel-as.
O conselho lisongea-se que interpreta fielmente os desejos da sociedade, exprimindo o voto de vêr cessar tão deploravel indifferença
As nossas exposições annuaes concorrerão poderosamente para a remover.
Os trabalhos de esculptura que em algumas das praças publicas de Lisboa e do Porto, vão ser brevemente levantados, ajudarão efficazmente a sociedade no seu empenho, costumando os olhos do publico a contemplar e amar as Bellas Artes. Serão o principio da educação artistica do nosso povo."[12]

O Conselho Administrativo da Promotora pretendia que tivessem estado presentes artistas de fora de Lisboa na Primeira Exposição, tendo para o efeito convidado várias pessoas, mas, circunstâncias fortuitas, impediram a realização de semelhante desejo[13].

Por fim, o relatório reafirma que:

"A nossa sociedade tem por fim favorecer a cultura das Bellas Artes em todo o Portugal, e está tão fóra dos fins da sua instituição, como longe do espirito de todos os seus membros, o reduzil-as ás acanhadas proporções, de consagrar os seus esforços todos a proteger uma só classe das Bellas Artes, ou de circunscrever a sua acção a um só ponto do paiz.

[11] Idem, p. 4.
[12] Idem, p. 5.
[13] Idem, p. 6.

Desejamos que nos nossos livros se inscrevam, amadores e artistas de todos os pontos de Portugal.
Veriamos mesmo com prazer o estabelecimento de sociedades identicas á nossa, bastando-nos a gloria de termos sido os primeiros que realizámos um pensamento tão favoravelmente acolhido."[14]

Em suma, todos estes propósitos eram fundamentais para contrariar o habitual contexto artístico nacional, quase sempre fruste e deprimente...

Mas voltemos ao nosso estudo inicial: o papel e a importância do desenho nas catorze exposições da Sociedade Promotora.

Na Primeira Exposição, em 1862, que foi um verdadeiro sucesso, com quatro mil visitantes[15], concorreram à exposição 78 objectos, dos quais 66 se destinavam à venda. Foram comprados 27 e os artistas expositores receberam 1.174$500 rs.[16]

Na totalidade, expuseram-se 54 pinturas (de Alfredo de Andrade, Anunciação, Cristino, Chaves, Meneses, Prieto, Marques Pereira, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Tomazini, entre outros); 6 quadros antigos (de Ribera, de Quillard, de Van-Ess e os restantes três não identificados); um baixo-relevo do célebre Sansovino (obra de "aprimorado gosto artistico" adquirida por D. Fernando II em Roma); 2 esculturas (de António Joaquim Moreira Seabra e de Francisco da Cruz Soares); e 5 desenhos[17].

Os desenhos, todos da autoria de Joaquim Pedro de Sousa, tinham os seguintes números de catálogo e preços:

"64 – *O Poeta Luís de Camões na Gruta de Macau*, copiado do quadro original de Francisco Augusto Metrass preço 150$000 rs.
65 – *A Ceia do Senhor* – cópia do baixo relevo de Mohr, existente na catedral de Colónia – 70$000 rs.
66- *Os últimos momentos de Luís de Camões*, copiado de um esboceto de Francisco Augusto Metrass – 20$000 rs.[18]
67 – *Retrato de S. M. El-Rei D. Pedro V* – copiado de Winterhalter, feito em 1854, preço 20$000 rs.
68 – *Figura de estudo desenhada do quadro original de Ingres, Roger salvanto Angelica* (cena tirada de Ariosto) – 50$000 rs."[19]

---

[14] Ibidem.
[15] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863.** Lisboa, 1863, p. 3 e Amílcar de Barros Queiroz – op. cit., p. 4.
[16] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1861-1862**, p. 4.
[17] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Primeira Exposição. 1862**. Lisboa, 1862
[18] Este esboceto deve ser o mesmo que se encontra actualmente no Museu da Cidade em Lisboa, com o n.º de inv. MC. PIN. 0107.
[19] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Primeira Exposição. 1862**, pp. 12-13.

Além destes trabalhos, Joaquim Pedro de Sousa apresentou a gravura número 69 do catálogo:

"*A leitura de um romance* – do quadro original de F. A. Metrass para ser dada como compensação aos sócios que não forem favorecidos pela sorte na extracção dos prémios do Sociedade § 3º do art. 9."[20]

A escolha desta gravura, de resto, a única presente na Primeira Exposição, foi uma sentida homenagem a Metrass, prematuramente falecido no ano anterior, que a Promotora procurou logo valorizar:

"Como não foi possível este ano cumprir os estatutos relativamente à gravura a distribuir aos sócios, o conselho julgou dever comprar a Joaquim Pedro de Sousa uma chapa que este artista havia começado e que representava a Leitura de um Romance, cópia de um quadro do falecido professor F. A. Metrass, cujo original pertence ao rei D. Fernando.
Entre os motivos que decidiram o conselho a fazer esta escolha avultou, o querer prestar memoria do illustre pintor, cuja falta todos sentimos, um testimunho [sic] de respeito e de admiração.
Esta gravura será brevemente distribuída aos sócios, pois transtornos imprevistos não permitiram o artista entregar a chapa tão depressa como ele desejara. "O conselho decidiu que as gravuras não fossem postas á venda. Ficando mais raras, tornar-se-hão mais valiosas.
Poder-se-ha porém, se assim o julgardes conveniente , mandal-as pôr em venda para o anno, mudando-se o estado da chapa, pondo-se-lhe por exemplo letra.
D'este modo não diminuirão de valor, os exemplares dos sócios, e abrir-se-ha para a sociedade uma nova fonte de receitas."[21]

Parte da história da Promotora passa igualmente pelos prémios em gravuras que eram distribuídos aos sócios, sendo algumas delas excelentes e raras peças artísticas[22].

Por fim, como curiosidade, registe-se que apenas dois artistas, de um total de vinte sócios, foram premiados. Victor Bastos, com um prémio de 70$000 rs. escolheu o quadro n.º 37, *Quadro de Hortaliças*, de Prieto, do mesmo valor; Francisco de Assis Rodrigues, com um prémio de 90$000, escolheu o quadro n.º 18, *A Primavera e o Outono* de Cristino da Silva com idêntico valor ao prémio[23].

---

[20] Idem, p. 13.
[21] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1861-1862**, p. 9.
[22] Vd. sobre esta questão Ernesto Soares **– Prémios da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal.** Lisboa, 1930. Acerca da gravura de Sousa, p. 8.
[23] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1861-1862**, pp. 7-8. Para estas duas pinturas, vd. **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Primeira Exposição. 1862**, pp. 8-9.

6.2 Segunda Exposição

Na Segunda Exposição da Promotora, em 1863, apresentaram-se 116 objectos artísticos, entre os quais 88 pinturas a óleo, 9 aguarelas, 7 esculturas, 11 desenhos a carvão e 8 obras antigas, entre as quais 3 desenhos do "nosso illustre D. A. Sequeira."[24]

O desenho estava representado por:

Alfredo de Andrade

– *Uma tarde em Génova* (desenho a carvão); a. 0,84 larg.1m, 22; preço 36$000 rs. (surpreendentemente mais caro que muitas pinturas de Anunciação e de Cristino, talvez devido às suas dimensões)

– *Uma estrada do Mesco Levanto* (desenho a carvão); a. 1,20 m l. 0,86; preço 36$000 rs.

– *Porta de S. Roque em Olevano* (desenho a carvão); a. 0,77 m l. 0,60 m.; preço 27$000 rs.

Tomás da Anunciação

– *Gado* (desenho a carvão); a. 0,31; l. 0,41

– *O novilho em liberdade* (desenho a carvão); a. 0,31 l. 0, 41

(Estes dois desenhos foram oferecidos gratuitamente para prémio).

Vítor Bastos

– *Um Episódio do Dilúvio Universal* (desenho a carvão)

– *Uma Visão* (desenho a carvão)

Domingos António de Sequeira

– *Apoteose de Lord Wellington*

- *Sopa económica, distribuída em Arroios, na época da invasão dos franceses*. Ambos os trabalhos pertenciam a José da Costa Sequeira, sendo que o último foi gravado por Queirós era do mesmo Costa Sequeira.

– *Retrato do autor*, que também pertencia ao mesmo sobrinho de Domingos Sequeira.

[24] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863**, p. 3.

Júlia Caldas Xavier

– *Retrato da Sr.ª D. Adelaide Caldas Xavier*

– *Retrato do Sr. Caldas Xavier*, a. 0,62, l. 0,42

Adelaide Caldas Xavier

- *Retrato da Sr.ª D. Júlia Caldas Xavier*

- *Retrato do Sr. Caldas Xavier*, a. 0,62, l. 0,42.[25]

O desenho de Alfredo de Andrade, intitulado *Uma estrada do Mesco Levanto* (desenho a carvão), pelo preço de 36$000 rs. saiu à rainha D. Maria Pia[26].

Os desenhos de Anunciação (prémios oferecidos) *Gado* e *O novilho em liberdade* saíram ao conde de Penafiel e à rainha, respectivamente. Os trabalhos de Bastos *Um Episódio do Dilúvio Universal* e *Uma Visão* (também prémios oferecidos) saíram a Duarte César da Silveira Lopes e a Venâncio Guilherme da Silva, respectivamente[27].

As obras expostas consistiam em desenhos de paisagem (Andrade); de temática animalista (Anunciação), de assuntos religiosos (Bastos) e retratos (as senhoras Caldas Xavier).

Além de desenhos, os dois primeiros artistas apresentaram também pinturas; Bastos, esculturas; e as duas senhoras, artistas amadoras e muito provavelmente irmãs, unicamente desenhos. Assinala-se ainda a presença de desenhos de Sequeira, que pertenciam ao seu sobrinho e que testemunhavam a extrema qualidade do seu autor.

O relatório da Promotora nesse ano não olvidou a referência aos três desenhos de Sequeira que se admiravam na exposição. Aliás a presença do célebre artista deveria ser uma preocupação constante nas futuras exposições da Promotora:

"(...) fallando-sem em Sequeira, e principalmente em uma reunião d'artistas e amadores era justo que se tributasse áquelle distincto portuguez, que tanta gloria tinha conquistado para si e para a sua patria, a consideração que era devida á sua memoria, porque todos sabiam que um artista tão celebre como Sequeira não precisava de encomios.

---

[25] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Segunda Exposição, Segunda Edição, 1863**. Lisboa, 1863, pp. 18-19. Mantivemos as indicações do catálogo para a. (altura) e l. (largura).

[26] *Documento N.º 1. Relação dos premios pecuniarios,* in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863.**

[27] *Documento N.º 2. Relação dos premios offerecidos,* in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863.**

Manifestou [a assembleia geral] o desejo de que nas futuras exposições da Sociedade, podessem sempre figurar alguns trabalhos d'este artista, que servisse d'incentivo aos que praticam a arte e de lição aos que procuram estudal-a."[28]

A propósito da exposição, o relatório da Promotora, além das referências a Sequeira, congratulava-se com a presença dos pensionsitas em Roma (Andrade, Lupi e Marciano) e instava à compra de obras de artistas nacionais:

"Proteger as artes não é comprar de vez em quando algum quadro antigo, e não ajudar nunca um artista que lucta com mil dificuldades para proseguir [sic] na senda por onde se sente chamado.
Deixemos a compra de quadros antigos ás galerias publicas onde podem ir aprender os artistas. – Compremos as obras cujos auctores ainda são vivos; não esperemos que a morte consagre a reputação de um artista para lhe adquirirmos os trabalhos."[29]

O conselho da Promotora mandou ainda fotografar, pela primeira vez, algumas das obras expostas, para serem vendidas pelo mais baixo preço possível. O número de vendas confirmou o acerto desta "innovação."[30]

O prémio em gravura distribuído aos sócios nesse ano foi um quadro da autoria do visconde de Meneses, *Pescadores Portugueses (Cenas da vida contemporânea)*, pertencente a D. Fernando[31]. Para além das qualidades pictóricas inequívocas de Meneses, a sua escolha pode ter radicado de alguma forma no estatuto social do pintor aristocrata.

6.3 Terceira Exposição

Na Terceira Exposição da Promotora, em 1864, a presença do desenho foi bastante discreta, com 9 trabalhos, entre 121 quadros a óleo, 7 aguarelas, 7 gravuras, 3 bustos, 6

[28] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863**, p. 14.
[29] Idem, p. 6.
[30] Ibidem. O trabalho foi realizado pelo fotógrafo Munró, que se ofereceu para o realizar gratuitamente. O conselho redigiu ainda um regulamento que determinasse os direitos da sociedade e os dos autores dos quadros fotografados.
[31] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1861-1862**, pp. 9-10 e Ernesto Soares – op. cit., p. 8. Segundo este autor, o prémio *Cenas da Vida Popular* apresentava vários tipos populares como o preto caiador, a assadeira de castanhas, o aguadeiro, etc.

candelabros em ferro fundido em Lisboa e 17 objectos romanos encontrados nas escavações de Cetobriga[32].

Expuseram desenhos os seguintes artistas:

Alfredo Keil

– *Casa de Raphael d'Urbino em Roma* (desenho a carvão); a. 0,45 m l. 0,57

(Oferecido gratuitamente para prémio)

Manuel de Macedo

- *Bussaco (estudo de paisagem)* a. 0,35m l. 0,46 m

(Pertencia a Miguel Osório Cabral de Castro)

Domingos António de Sequeira

- *Uma alegoria*

(Pertencia a José Gregório da Silva Barbosa).

No relatório da Promotora, este trabalho é descrito como "do nosso grande Sequeira."[33]

Guerra Seffer Alexandre

- *Largo de Santa Croce (Belluno)*

Daniel Giovanni

- *Cidade de Feltre*
- *Casa de campo ao pé de Belluno (Veneto)*

Autores Desconhecidos

- *Cidade de Trento*
- *Serenata no canal grande em Veneza*
- *Coro da igreja de Santa Maria in-organis (Verona)*

(Os últimos seis desenhos pertenciam à rainha D. Maria Pia, mulher de D. Luís I, que os cedeu para serem expostos)[34]

[32] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1863-1864 (3º anno social).** Lisboa, 1864, p. 6.
[33] Idem, p. 6.
[34] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Terceira Exposição. 1864.** Lisboa, 1864, pp. 19-20.

O desenho de Alfredo Keil, *Casa de Raphael d'Urbino em Roma*, (que era prémio oferecido) saiu ao sócio Francisco Santa Bárbara Garcia[35].

Nesta Terceira Exposição, entre os quadros expostos, foi escolhido para ser gravado o trabalho *O recolher do Gado* de Tomás da Anunciação, que pertencia a Vítor Bastos, o qual permitiu a sua reprodução[36]. Esse terceiro prémio deve igualmente ser entendido como uma justa homenagem à vida artística de Anunciação, que sempre foi um exemplo de inspiração para os seus colegas e um defensor da arte nacional. Esta gravura é considerada uma das melhores de Joaquim Pedro de Sousa[37].

No relatório dessa Terceira Exposição, a Promotora congratulava-se pela presença de um artista de fora de Lisboa, no caso Francisco José Resende, professor da Academia Portuense de Belas-Artes. O conselho fazia votos para que os colegas deste professor lhe seguissem o exemplo e via com bons olhos obras de artistas de outras terras:

"(...) porque a associação da promotora era a única naquele tempo que "em Portugal promove a cultura das Bellas Artes e protege os artistas. O conselho tentou criar delegações nas principais cidades do contimente e ilhas, tendo o conseguido em algumas."[38]

6.4 Quarta Exposição

A Quarta Exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes, no ano de 1865, foi importante para o desenho. Nesse certame, expuseram-se 116 quadros, mais 3 obras antigas, 9 esculturas e 16 desenhos, sendo 13 de Anunciação e 3 de Alfredo de Andrade[39].

Anunciação, nessa exposição, além de pintor, afirmou-se como grande e prolixo desenhador, apresentando os seguintes trabalhos com o número de catálogo:

"135 – *O novilho*, a. 0,20, l. 0,27
136 – *A passagem do riacho (cavalos)*, a. 0,16, l. 0,77

[35] *Documento N.º 1 Relação dos premios offerecidos*, in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1863-1864 (3º anno social).**
[36] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863**, pp. 9-10 e Ernesto Soares – op. cit., pp. 8-9.
[37] Ernesto Soares, p. 9.
[38] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863**, p. 7
[39] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Quarta Exposição. 1865**. Lisboa, 1865. Os quadros antigos eram de Carlo Dolci, Estevão Murillo - *S. Francisco em Êxtase* (estes dois quadros foram oferecidos à Academia pelo visconde de Carvalhido, residente em Paris) e Sequeira - *Adoração de Pastores* (pertencente a José Gregório da Silva Barbosa) (Idem, pp. 16-17).

137 – *Os cães*, a. 0,14, l. 0,27
138 – *Um mercado de cavalos*, a. 0,19, l. 0,27
139 – *A feira do gado*, a. 0,19, l. 0,27
140 – *O recolher do gado*, a. 0,20, l. 0,28
141 – *A arribana*, a. 0,16, l. 0,23
142 – *O salgueiro*, a. 0,16, l. 0,27
143 – *A capoeira*, a. 0,17, l. 0,27
144 – *A ração*, a. 0,16, l. 0,23
145 – *O chiqueiro*, a. 0,17, l. 0,26
146 – *Gado suíno*, a. 0,13, l. 0,26
147 – *Animais*, a. 0, 13, l. 0,21. Pertence a Joaquim Pedro de Sousa."[40]

Alfredo de Andrade apresentou os seguintes desenhos:

"148 – *Em Rivara (Piemonte)*.
149 – *Uma tarde na Riviera de Ponente (Bordighera)*.
150 – *Os Terrenos de Thuille (França)*."[41]

Anunciação apresentou nessa exposição apenas 13 pinturas e Alfredo de Andrade 3 pinturas[42].

Lamentavelmente, o catálogo não refere a técnica que Anunciação e Andrade utilizaram, mas, com toda a certeza, eram trabalhos em carvão ou com aguadas de tinta castanha tão ao gosto do primeiro. Os títulos dos desenhos indiciam inequivocamente o género animalista quase sempre praticado por Anunciação e a tendência paisagista de Andrade.

Na Quarta Exposição, o prémio foi uma litografia do quadro *D. João de Portugal*, de Miguel Ângelo Lupi, obra bastante divulgada, litografada pelo "habil" artista portuense Guilherme Correia[43].

No terceiro ano social de vida da Promotora, a organização congratulava-se pelo cada vez maior número de visitantes e de sócios em Portugal e principalmente no Brasil, mais concretamente na província do Rio Grande de S. Pedro do Sul[44]. A Promotora, sempre apoiada pelo rei e família real, que inauguravam as exposições, passou a contar,

[40] Idem, pp. 23-24.
[41] Idem, p. 24.
[42] Idem, pp. 5-6.
[43] Ernesto Soares – op. cit., p. 9 e **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1864-1865 (4º Anno Social). Apresentado pelo conselho em sessão da assembléa geral de 18 d'agosto de 1865**. Lisboa, 1865, p. 12.
[44] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Quarta Exposição. 1865**, pp. 5-6.

em 22 de Maio de 1864, com quatro ilustríssimos sócios: o rei D. Luís, D. Fernando II, a rainha e o infante D. Augusto[45].

Nessa mostra, Pedroso foi um dos artistas que recebeu uma medalha, uma inovação na Promotora, pelo seu conjunto de gravuras em madeira. Anunciação, Bastos, Cristino e Lupi declaram não querer concorrer aos diversos prémios, contudo o novo regulamento não permitia essas renúncias[46].

No quarto ano social, o número de sócios continuou a crescer, lenta, mas constantemente[47]. Também em 1865, Alfredo de Andrade ofereceu-se para projectar a sala de exposições da Promotora, cujas mostras tinham lugar em espaços pouco condignos[48].

6.5 Quinta Exposição

Um tanto estranhamente, a Quinta Exposição da Promotora, em 1866, não apresentou qualquer desenho. Os artistas participantes foram os de sempre, entre os quais se contavam Anunciação, Cristino, Rodrigues, Meneses, Lupi, Bastos e Ferreira Chaves. Nessa mostra, pela primeira vez participou com dois retratos (bustos em gesso) José Simões de Almeida Júnior[49].

Apesar de o desenho não estar presente, estavam expostas, pela primeira vez na Promotora, quatro fotografias de outros tantos desenhos de Sequeira (*A Adoração dos Magos*; *O Descimento da Cruz*; *A Ascensão* e *O Juízo Final*) pertencentes ao marquês de Sousa Holstein. As fotografias eram de Carlos Alexandre Munró[50]. É possível que a ausência de desenhos possa ser explicada pela presença de fotografias de desenhos, ou por quaisquer outras razões, como a limitação de espaço físico. De qualquer modo, a fotografia parece não ter substituído o desenho, pois reproduzia obras do incontornável Domingos Sequeira.

---

[45] Idem, p. 13. Parece que estes membros da família real permaneceram sócios da Promotora até à extinção desta organização artística.

[46] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1864-1865 (4º Anno Social). Apresentado pelo conselho em sessão da assembléa geral de 18 d'agosto de 1865**, p. 7.

[47] Idem, p. 3.

[48] Idem, p. 4.

[49] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Quinta Exposição. 1866.** Lisboa, 1866.

[50] Idem, p. 24.

Na Quinta Exposição, o prémio foi a litografia do célebre quadro *Camões na Gruta de Macau*, de Metrass, litografado por J. P. de Sousa[51]. O pintor e esta sua obra emblemática foram, dessa forma, uma vez mais homenageados pela Promotora.

O sucesso da Promotora continuava promissor, com um número crescente de sócios em Portugal e no Brasil e de visitantes na exposição, para cima de 14000[52]. Os rendimentos dos artistas também aumentaram, veja-se, por exemplo, Anunciação que recebeu no ano social de 1864-1865, 679$500 rs. de quadros vendidos e no de 1865-1866, 832$500 rs[53].

6.6 Sexta Exposição

Na Sexta Exposição da Promotora, no ano seguinte, em 67, os visitantes observaram apenas 2 desenhos, 15 gravuras, 3 esculturas e 150 pinturas[54]. Os desenhos apresentados foram da artista amadora Carlota de Sousa Fonseca com o número do catálogo 154 – *A derrota (copiado de Horácio Vernet)*; e um desenho litográfico tirado do quadro original de Francisco Vieira Portuense, executado para servir de compensação aos sócios não premiados na extracção da lotaria das obras de arte, com o número 155 – *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos para a conjuração de 1640* de José Inácio Novais[55]. Ambos os artistas apresentaram apenas estes trabalhos. O sexto prémio foi esta litografia, uma vez que, por motivos desconhecidos, não foi reproduzido um quadro de Rembrandt, adquirido havia pouco tempo pela Academia[56]. De qualquer forma, a homenagem a Vieira Portuense era justa, principalmente por esta sua "notavel obra"[57].

---

[51] Ernesto Soares – op. cit., p. 10.

[52] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1865-1866 (5º anno social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1866.** Lisboa, 1867, pp. 6-7.

[53] *Mapa da Conta e Receita e Despeza da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no anno social de 1864 a 1865*, in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1864-1865 (4º Anno Social). Apresentado pelo conselho em sessão da assembléa geral de 18 d'agosto de 1865** e *Mapa da Conta e Receita e Despeza da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no anno social de 1865 a 1866*, in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1865-1866 (5º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1866.**

[54] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Sexta Exposição. 1867.** Lisboa, 1867.

[55] Idem, p. 18.

[56] Ernesto Soares – op. cit., p. 10; **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1865-1866 (5º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1866**, p. 16 e **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1866-1867 (6º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1868.** Lisboa, 1868, p. 15.

[57] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1865-1866 (5º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1866**, p. 15.

Nesse certame, Alfredo de Andrade foi premiado com a medalha de prata pelas suas aguarelas, dentro da secção de pintura[58].

O mesmo Alfredo de Andrade foi autor de um desenho, *Estudo na Ribeira Oriental de Génova*, no valor de 13$500 rs., que saiu ao conde de Ficalho[59].

No relatório de 1867, a Promotora, não obstante a consciência do muito que havia feito em prol da arte nacional, lamentava ainda não ter conseguido abrir cursos gratuitos de desenho, fundar palestras artísticas e criar prémios para jovens artistas[60].

6.7 Sétima Exposição

A Sétima Exposição da Promotora, em 1868, exibiu 155 pinturas, 9 esculturas, 3 desenhos, 9 gravuras e 23 fotografias (com obras de Carlos Relvas)[61].

Nessa mostra, Rafael Bordalo Pinheiro apresentou, na secção de pintura, 8 estudos a aguarela (*Vendedeira de queijos*; *Vendedor de fósforos*; *Vendedor de castanhas*; *Vendedor de palitos e rocas*; *O rapaz fumando*; *O Saloio*; *O Jogo da Marca* e *Cabeça de Estudo*)[62]

Os 3 desenhos eram de Alfredo Keil, com os seguintes números de catálogo:

165 – *Arrabalde de Cintra* (desenho a carvão)
166 – *Belas* (desenho a carvão)
167 - *Penha Verde* (desenho a carvão)[63].
O mesmo artista apresentou na exposição idêntico número de pinturas[64].

Na Sétima Exposição, o prémio consistiu num álbum de 12 gravuras abertas sobre madeira. Este álbum é muito pouco vulgar nas colecções, surgindo mais frequentemente as estampas soltas[65]. O conjunto de gravuras, todas abertas por Pedroso, eram, por ordem, da autoria de D. Luís (o rei era o primeiro por óbvias questões de respeito e

[58] Idem, p. 11.
[59] *Documento N.º 1. Relação dos premios pecuniarios*, in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1866-1867 (6º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1868.** Lisboa, 1868. Contudo, este desenho não aparece no catálogo na sessão de desenho.
[60] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1865-1866 (5º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1866**, p. 5.
[61] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Setima Exposição. 1868.** Lisboa, 1868.
[62] Idem, pp. 15-16.
[63] Idem, pp. 24-25.
[64] Idem, p. 11. As pinturas, sem indicação de preços, tinham os seguintes títulos: *Frutos no Outono*, *Flores e Acessórios* e *Mesa de Gabinete*.
[65] Ernesto Soares – op. cit., pp. 11-12.

deferência), seguindo-se Anunciação, Bastos, Bordalo Pinheiro, Chaves, Cristino, Lupi, Newton, Pedroso, Gonçalves Pereira, Resende e José Rodrigues[66].

No relatório da Promotora, no 6.º ano social, lamentava-se o facto de ainda não se ter conseguido a criação dos já referidos cursos de desenho, a fundação de um jornal, a distribuição de prémios e recompensas e a publicação de obras de história ou de crítica artística. A receita anual apenas permitia verbas para os prémios da lotaria de obras de arte. Todavia, a Promotora regozijava-se com a tradução e publicação do estudo de Robinson sobre a antiga escola portuguesa de pintura[67].

6.8 Oitava Exposição

A Oitava Exposição, em 1870, contou com 137 pinturas, 1 quadro antigo de José Ribera, 10 esculturas, 11 gravuras e 12 desenhos dos consagrados Anunciação, João António Correia e Tomasini e dos desenhadores João Ferreira Prego da Silva e Francisco Augusto Pereira Soromenho [68].

Tomás da Anunciação expôs apenas 4 quadros, mas 5 desenhos com os seguintes números de catálogo:

"149 – *Depois da cheia (ovelhas)*, desenho a carvão. Preço 60$000 rs.
150 – *Ovelhas num cabôco*, desenho a carvão. Preço 60$000 rs.
151 – *A Pastagem das ovelhas*, desenho a carvão. Preço 50$000 rs.
152 – *A madrugada*, desenho a carvão. Pertence ao Sr. José Palha de Faria Lacerda.
153 – *O carneiro (estudo)*, desenho a carvão. Pertence ao autor."[69]

João António Correia, Professor da Academia de Belas-Artes do Porto, exímio e, frequentemente, virtuoso desenhador apresentou os trabalhos:

"154 – *O triunfo do amor*, (desenho à pena, copiado do quadro original de Dominiquino, no Louvre). Preço 36$000 rs.
155 – *Retrato de Filinto Elísio* (cópia do quadro original que existe no Ateneu D. Pedro no Porto). Preço 30$000 rs.
156 – *Cabeça de estudo do natural*. Preço 22$500 rs."[70]

---

[66] Ibidem.
[67] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1866-1867 (6º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1868.** Lisboa, 1868, p. 12.
[68] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Oitava Exposição. 1870.** Lisboa, 1870.
[69] Idem, pp. 18-19.
[70] Idem, p. 19.

Tomasini mostrou dois desenhos dentro da sua habitual temática marítima:

"159 – *Um Naufrágio*, desenho a carvão. Preço 27$000 rs.
160 – *O naufrágio*, desenho a carvão. Preço 27$000 rs."[71]

Os desenhadores João Ferreira Prego da Silva, 157 – *O brigue Pedro Nunes, na ocasião do seu lançamento ao mar* (desenho a tira linhas). Preço 225$000 rs. e Francisco Augusto Pereira Soromenho,158 – *Preguiça*[72].

Os preços de venda dos desenhos merecem alguma reflexão. Logicamente, Anunciação, o mais consagrado destes artistas, tinha os preços mais elevados, seguindo-se Correia e Tomasini. O desenho de Prego da Silva apresentava um preço verdadeiramente exorbitante, justificável certamente pela técnica empregue e talvez pelas dimensões do trabalho.

Na sessão de gravura, participaram Rafael Bordalo Pinheiro, com dois ensaios a água-forte (*Jogadores de Gamão* e *Costume do Ribatejo*, primeira tentativa de meia tinta sobre chapa), e o conhecido Caetano Alberto da Silva com gravuras em madeira[73].

O prémio da Oitava Exposição foi a litografia do quadro *Morte de Afonso de Albuquerque*, da autoria de António Manuel da Fonseca. A obra, litografada por Sousa, é de má execução, sendo bastante vulgar e pouco apreciada[74].

6.9 Nona Exposição

A Nona Exposição da Promotora, em 1872, contou com uma importante presença do desenho, com 28 trabalhos, entre 118 pinturas, 5 esculturas, 2 estudos de arquitectura, 1 gravura em madeira, 2 em pedra, 6 trabalhos em galvanoplastia, 116 medalhas e 5 obras antigas[75].

Além do elevado número de desenhos nas exposições da Promotora, os autores representados eram importantes, entre alguns artistas amadores e desconhecidos,

Tomás da Anunciação:

132 – *A pastagem*; desenho a carvão, (destinado a prémio), preço 60$000 rs.
133 – *Invasão na floresta*; desenho a carvão, (destinado a prémio), preço 60$000 rs.

[71] Idem, p. 20.
[72] Idem, p. 19.
[73] Idem, p. 20.
[74] Ernesto Soares – op. cit., p. 12.
[75] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Nona Exposição. 1872**. Lisboa, 1872.

134 – *O aprisco*; desenho a carvão, (destinado a prémio), preço 60$000 rs.
135 – *Paisagem (Tomar)*; desenho a carvão, (destinado a prémio), preço 60$000 rs.

Rafael Bordalo Pinheiro:

146 – *As bodas da aldeia (volta da igreja), costume do Ribatejo*; estudo a carvão (destinado a prémio), preço 45$000 rs.
147 – *A "vendilhoa de carapau"*; estudo a aguarela, (destinado a prémio), preço 18$000 rs.
148 – *O vendedor de palitos e rocas*; estudo a aguarela, (destinado a prémio), preço 18$000 rs.
149 – *O vendedor de castanhas*; estudo a aguarela, (destinado a prémio), preço 18$000 rs.
150 – *Saloio dos arrabaldes de Lisboa*; estudo a aguarela, (destinado a prémio), preço 18$000 rs.
151 – *Vendedor de fósforos*; estudo a aguarela, (para venda), preço 18$000 rs.
152 – *Uma cabeça*; estudo a aguarela, (para venda), preço 9$000 rs.
153 – *O cantador da aldeia*; esboço a carvão (para venda), preço 13$500 rs.
154 – *Um enterro na aldeia, penúltima estação*; esboço a carvão (para venda), preço 22$500 rs.

Alfredo Keil:

141 – *A meditação*; desenho a carvão.
142 – *A noiva*; desenho a carvão.
143 – *O Castelo de Abrantes visto do Tainho*; desenho a carvão.

Luís Bastos (Professor de desenho em Coimbra)

136 – *Uma rua do Buçaco*; estudo a carvão, (destinado a prémio), preço 18$000 rs.
137 – *Rua da Amargura (Buçaco)*; estudo a carvão, (destinado a prémio), preço 18$000 rs.
138 – *Vista do Choupal do Mondego*; estudo a carvão (para venda), preço 18$000 rs.
139 – *Vista da Vala de Montemor-o-Velho*; estudo a carvão (para venda), preço 18$000 rs.

Luís Domingues de Almeida:

129 - *A flagelação de Cristo*, desenho a carvão, copiado de um esboço de Sequeira, existente na Galeria Nacional (destinado a prémio), preço 4$500 rs.
130 – *Nossa Senhora da Piedade*, desenho a carvão, copiado de um esboço de Sequeira, existente na Galeria Nacional (destinado a prémio), preço 4$500 rs.
131 – *A Assumpção de Nossa Senhora*, desenho a carvão, copiado de um esboço de Vieira Portuense, (destinado a prémio), preço 4$500 rs.

Francisco Augusto Pereira Soromenho:

155 – *Castelo de Almorol*, desenho a lápis (destinado a prémio), preço 45$000 rs.
156 – *Paisagem*, aguarela; preço 27$000 rs.

José Joaquim Cipriano Martins:

144 – *Retato de José Estevão*
145 – *Retrato de José Maria Brás Martins*

Manuel Nunes Godinho (Director do colégio denominado Gymnasio do Godinho):

140 – *A Virgem do Peixe (de Rafael de Urbino)* desenho à pena, cópias de uma gravura[76].

Anunciação, além dos desenhos, apresentou 3 pinturas (todas a 100$00 rs); Luís Domingues Almeida, 3 esboços pintados, todos ao mesmo preço de 4$500 rs. e Cipriano Martins apenas um retrato[77].

Os outros artistas não apresentaram quaisquer outros trabalhos além dos desenhos.

Segundo Andrade Ferreira, nos desenhos destacavam-se os trabalhos de Tomás da Anunciação, mas os "esforços" de Bordalo Pinheiro, Keil, Bastos e Soromenho não deveriam ser olvidados. Nas palavras do crítico, *As bodas da aldeia* prometiam, se Rafael fosse capaz, um bom quadro, e as suas aguarelas atraíam a atenção, principalmente o *Vendedor de fósforos*; os carvões de Bastos revelavam um processo não muito "legítimo", mas produziam efeito, principalmente os dois desenhos do Buçaco.[78]

O prémio da Nona Exposição consistiu numa gravura em madeira de *Um Sedeiro* (representando um burro, muito velho, de quarenta anos) pintado por Cristino da Silva e gravado por J. Pedroso[79].

Depois da Nona Exposição, a presença do desenho começou a declinar bastante, em número de obras e na qualidade dos seus autores.

6.10 Décima Exposição

A Décima Exposição da Promotora, em 1874, contou com 111 pinturas, 22 esculturas, 16, gravuras, 6 fotografias e 5 desenhos[80].

Estes últimos eram de Luís Bastos, de Coimbra:

---

[76] Idem, pp. 18-21.
[77] Idem, pp. 5-6 e 9.
[78] José Maria de Andrade Ferreira – *Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes*, in **Artes e Letras**, Maio de 1872, p. 73.
[79] Ernesto Soares – op. cit., p. 12.
[80] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Decima Exposição. 1874.** Lisboa, 1874. Acerca desta exposição A. Enes escreveu um longa crítica, na qual se insurgia contra o excessivo número de paisagens e *bodegones*. A Enes – *Decima Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes*, in **Artes e Letras**, n.º 2, 3ª série, 1874, pp. 29-31; n.º 3, pp. 43-44; n.º 4, pp. 62-63; e n.º 5, 66-67.

"150 – *Um Passeio no Mondego*, desenho a carvão, (destinado a prémio), preço 22$500 rs.
151 - *Próxima a Maiorca*, desenho a carvão, (destinado a prémio), preço 18$00 rs.
152 - *Na serra do Bussaco*, desenho a carvão, (destinado a prémio), preço 18$00 rs.

E de Joaquim Félix da Costa, residente em Lisboa, na Praça da Alegria, n.º 105:

153 – *Retrato do Sr. António José de Abreu Guimarães Júnior*, desenho à pena.
154 – *Retrato do Sr. Docleciano [sic] Ribeiro das Neves*, desenho à pena[81].

Recorde-se que Félix da Costa, antigo discípulo da Academia de Belas-Artes, receberia uma Menção Honrosa da Sociedade Promotora das Belas-Artes em 1876[82].

Luís Bastos não apresentou outras obras além dos desenhos e Félix da Costa expôs duas pinturas[83].

O desenho de Bastos intitulado *Próxima a Maiorca* saiu ao sócio Frederico Ferreira, residente em Lisboa[84].

O prémio para os sócios na Décima Exposição foi a estampa aberta a água-forte, representando *O Mercado*, pintura de Anunciação, datada de 1874 e gravada por Sousa na Estamparia da Academia de Belas-Artes de Lisboa[85]. Anunciação foi desta maneira, pela terceira vez homenageado através da reprodução de um seu trabalho pela Promotora. Sublinhe-se que nessa exposição o pintor esteve presente com apenas um trabalho[86].

O relatório da Promotora, datado do ano de 1875, felicitava, entusiasticamente, o sócio Delfim Guedes por ter instituído o ensino da aguarela:

"É nobilissimo exemplo que devemos ter diante dos olhos o que este anno praticou o nosso consocio o sr. Delfim Guedes. Para satisfazer a uma necessidade ha muito reclamada, determinou-se o nosso benemerito collega a abrir a expensas suas uma salla, em que, durante as longas noites do inverno podessem os artistas encontar modelos vestidos de um e outro sexo, para os reproduzirem por aguarellas. Desenvolveu-se

[81] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Decima Exposição. 1874**, pp. 20-21.
[82] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Decima Terceira Exposição. 1884.** Lisboa, 1884, p. 7.
[83] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Decima Exposição. 1874**, p. 6. Uma das pinturas, intitulada *A Leitura*, (destinada a prémio) tinha o preço de 36$000 rs.; a outra não tinha indicação de preço.
[84] *Documento N.º 1 Relação dos premios pecuniarios*, in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no Anno de 1873-1874 (10º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 1 de maio de 1875.** Lisboa, 1875.
[85] Ernesto Soares – op. cit., p. 13.
[86] **Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Decima Exposição. 1874**, p. 5.

rapidamente esta nascente instituição, e consta-nos que foram muito proveitosos os fructos que produziu nos poucos mezes que tem de vida. É de suppor que na proxima exposição se apresentem já resultados d'aquelle estudo, a que não faltou sempre grande numero de artistas, ja conhecidos uns, principiantes ou estudantes outros."[87]

6.11 Décima Primeira Exposição

Na Décima Primeira Exposição, em 1876, pela primeira vez, Tomás da Anunciação já não expôs qualquer trabalho, contudo a qualidade das obras deve ter sido elevada, devido à presença de artistas da envergadura de Columbano (que participou pela primeira vez na Décima Exposição), de seu pai Manuel Maria, de Keil, de Newton, de Manuel de Macedo e de Leonel Marques Pereira, entre outros.

Nessa exposição, o desenho permaneceu praticamente residual, com 2 desenhos, entre 88 pinturas, 19 esculturas e 19 gravuras[88].

O par de desenhos era do já nosso conhecido António Félix da Costa, com os números de catálogo 117 – *Retrato de Bethooven* e 118 – *Retrato de Meyerbeer*. Com o preço de 13$500 rs. (cada um dos desenhos ou os dois?). A nota "Aceitam-se pelo mesmo preço encommendas dos retratos dos principaes maestros"[89], denuncia um desenhador que trabalhava por encomenda, principalmente em retratos, quase de certeza de forma estereotipada e repetitiva.

O prémio referente à Décima Primeira Exposição, pela primeira vez, reproduziu uma peça escultórica, mais concretamente a estátua de *D. Sebastião*, de José Simões de Almeida Júnior. A gravura, a talho doce, foi aberta por Joaquim Pedro de Sousa, sendo pouco vulgares estas estampas[90].

O relatório da Promotora, datado de 30 de Abril de 1879, assinado pelo vice-presidente, visconde de Pernes e pelo vice-secretário Joaquim Prieto, lamentava profundamente o desaparecimento do presidente Sousa Holstein, que permaneceu na organização artística durante 17 anos seguidos, cuja vida sempre esteve:

[87] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no Anno de 1873-1874 (10º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 1 de maio de 1875**, p. 7.
[88] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Undecima Exposição. 1876.** Lisboa, 1876.
[89] Idem, p. 15.
[90] Ernesto Soares – op. cit., p. 13.

"Ao serviço das bellas artes, dedicou elle talvez o melhor tempo da sua vida e os vastos recursos do seu brilhante talento."[91]

Entre os seus escritos, recordava o relatório, avultavam a Memória sobre a Antiga Pintura de Robinson e a biografia de Sequeira no jornal das *Artes e Letras*[92].

Evocava o mesmo relatório os falecimentos de Joaquim Pedro de Sousa "Professor de Gravura na Academia de Belas-Artes de Lisboa e secretário da Promotora durante 7 anos" e ainda Francisco de Assis Rodrigues "Professor e Director da Academia, que sempre havia prestado conselhos da sua longa experiência e que coadjuvou em diversas comissões na Promotora e em outras organizações[93].

Após a morte de Holstein, sucedeu-lhe Delfim Guedes na Academia de Lisboa e na Sociedade Promotora[94].

6.12 Décima Segunda Exposição

O ano de 1880, no qual se organizou a Décima Segunda Exposição da Promotora, foi ocasião para evocar e comemorar alguns artistas falecidos, que pertenceram a esta organização artística. Esse certame, muito concorrido, viu igualmente 29 pinturas de Silva Porto, recentemente chegado ao nosso país[95].

A exposição contou com 150 pinturas, entre as quais seis de artistas falecidos (quatro telas de Anunciação, uma de Manuel Maria Bordalo Pinheiro e outra de Maurício José Sendim) e duas de autores desconhecidos, 17 esculturas, 18 desenhos, 43 gravuras, 31 fotografias (em papel, foto-miniatura e fotografia pintada a óleo) e uma secção industrial com peças, por exemplo, de Cifka e de Maria Augusta Bordalo Pinheiro.

---

[91] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no Anno de 1875-1876 (11º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 26 de junho de 1879.** Lisboa, 1879, p. 4.

[92] Idem, pp. 4-5

[93] Idem, pp. 5-6.

[94] Idem, p. 5. Sobre Delfim Guedes vd. Alda de Guimarães Guedes Pinto Machado – **O Conde de Almedina e a Arte em Portugal no Século XIX.** Lisboa, 1954. As palavras de saudação ao rei D. Fernando II, aquando da inauguração da 12.ª Exposição, encontram-se nas pp. 23-25. O discurso do rei está na p. 25. O livro transcreve ainda algumas críticas de periódicos relativos à 12ª, 13ª e 14ª exposições, pp. 26-57, 213-218.

[95] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Duodecima Exposição. 1880.** Lisboa, 1880. Participaram nesse importante certame, além de Silva Porto, Columbano, Chaves, Keil, Macedo, Pedroso, Marques Pereira, José Rodrigues, Tomazini, Malhoa, Artur Loureiro, Marques de Oliveira, Ribeiro Cristino, António José Nunes Júnior, José Luís Monteiro, José Sousa Pinto, Henrique Pousão e João Vaz.

Próximo do desenho, Nanini expôs 3 aguarelas: 65 – *Paisagem e ruínas*; 66 – *Um Castelo à beira mar* (pertencia a Rangel de Lima); e 67 – *Paisagem com edifício acastelado* (pertencia a Rafael Bordalo Pinheiro)[96].

O desenho, nesta exposição, estava representado por Luís Bastos, residente nos Arcos de S. Bento em Coimbra:

166 – *Rio Velho, subúrbios de Coimbra*; a. 0,44, l. 0,58 (destinado a prémio) preço 12$000 rs.
167 – *Pinhal do Urso*; a. 0,42, l. 0,58 (destinado a prémio) preço 12$000 rs.
168 – *Paisagem, arrabalde de Coimbra*; a. 0,35, l. 0,26 (destinado a prémio) preço 9$000 rs.
169 – *Pinheiros (estudos)*; a. 0,35, l. 0,26 (destinado a prémio) preço 9$000 rs.

Possidónio da Silva Alves Brandão, residente em Lisboa, na Rua Nova da Palma, 230
170 - *Janela do Mosteiro de Jesus, em Setúbal*; a. 0,46, l. 0,32.

José António Gaspar (Professor interino da Academia Real de Belas Artes. Medalha de prata na Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal):
171 - *Projecto para o túmulo que se está erigindo a Tomás José da Anunciação*; a. 1,10, l. 0,66.

José Luís Monteiro (Ex-aluno da Academia Real de Belas Artes e pensionista do Estado com o diploma de arquitecto pela Escola de Belas Artes de Paris; arquitecto da Câmara Municipal de Lisboa):
172 – *Templo de Antonino e Fuastina: Roma. Planta e alçado, estado actual. Planta, alçado e corte ; estudo para a sua restauração.*
173 – *Detalhe do entablamento, capitel e base da coluna do mesmo templo.*
174 – *Pátio do Museu Nacional de Florença.*
175 – *Galeria do 1.º andar do mesmo museu.*
176 – *Casa de Cornélio Rufo em Pompeia.*
177 – *Fragmento de pintura decorativa (Pompeia).*
178 – *Estátua equestre de Coleone, em Veneza.*
179 – *Campo santo (Pisa).*
180 – *Ângulo do claustro pequeno (Pavia).*
181 – *Capella Gaetani em Santa Prudenciana (Roma).*

António José Nunes Júnior (Residente na Rua do Loreto, 43):
182 – *A Virgem do Rosário, segundo um quadro de Murillo, que está no Museu do Louvre*; a. 0,26, l. 0,19 (Prova de estudo que na qualidade de pensionista do Estado, remeteu de Paris e pertence à Academia Real de Belas-Artes).

João Ribeiro Cristino da Silva (Largo de Santa Marinha, 23):
183 – *A Dança Macabra (pensamento extraído da poesia do mesmo título);* a. 0,32, l. 0,47, preço 18$000 rs.[97]

[96] Idem, p. 13
[97] Idem, pp. 27-29.

O único trabalho de desenho que foi sorteado foi o de Bastos, 169 – *Pinheiros (estudos)*; que premiou o sócio de Lisboa, Gaspar Schindler[98].

O lote de desenhadores era composto por jovens artistas que se pretendiam afirmar no nosso panorama como Gaspar, Monteiro, Nunes Júnior e Ribeiro Cristino, filho de João Cristino da Silva.

Apesar do grande número de desenhos, a maior parte dos registos eram estudos arquitectónicos. Rangel de Lima, que fez a esta exposição uma completa crítica[99], elogia o projecto de Gaspar, destaca a qualidade dos desenhos de Monteiro (com plantas, alçados e algumas aguarelas)[100], e descreve sem quaisquer adjectivos os trabalhos de Bastos, Brandão e Cristino[101].

O prémio da Décima Segunda Exposição reproduziu em gravura de buril (por Nunes Júnior) a estátua de *Luís de Camões* de Simões de Almeida[102].

A morte de Tomás de Anunciação teve, como em todo o país artístico, um grande impacte. No relatório da Promotora, as referências ao pintor foram feitas com as habituais cores encomiásticas:

"Os sublimes dotes artisticos d'este privilegiado, rivalisavam com as excellentes qualidades moraes que amigos, collegas e discipulos poderam apreciar.
Fanatico pela arte que idolatrava, a que se dedicou com entranhado affecto até quasi aos ultimos momentos, e que apesar dos escassos recursos que se lhe proporcionaram lega-nos uma pagina brilhante e gloriosa para a historia da pintura em Portugal.
Eleva-se a seiscentas, o numero de suas producções artisticas.
Pouco menos de cem, foram os quadros de animaes, genero e paizagem, afóra alguns primorosos desenhos a carvão, com que este eminente artista abrilhantou as exposições da Sociedade Promotora."[103]

Também Zacarias d'Aça, referindo-se ao pintor, escreveu:

"Foram mais de 100 os quadros que Annunciação enviou ao *Salão* da Sociedade, nas onze exposições que ella efectuou, e que figuram nos seus catalogos, além de muitos e

[98] *Documento N.º 2 Relação dos premios sorteados,* in **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no 12º Anno Social. Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 21 de maio de 1883.** Lisboa, 1883.
[99] Rangel de Lima – *A Duodecima Exposição das Sociedade promotora de bellas artes em Portugal*, in **Diário de Notícias**, 16.º ano, n.º 5115, 3/5/1880; n.º 5118, 6/5/1880; n.º 5124, 12/5/1880 e n.º 5137, 25/5/1880.
[100] Idem, n.º 5115, 3/5/1880.
[101] Idem, n.º 5137, 25/5/1880.
[102] Ernesto Soares – op. cit., p. 13.
[103] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no Anno de 1875-1876 (11º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 26 de junho de 1879**, p. 10.

preciosos desenhos a carvão, especialmente que elle tentou – genero novo entre nós – e em que deu mais uma prova da flexibilidade do seu raro talento."[104]

É bastante relevante a alusão aos desenhos e à respectiva técnica que praticou em muitas das exposições da Promotora.

6.13 Décima Terceira Exposição

A Décima Terceira Exposição da Sociedade Promotora, em 1884, contou com 197 pinturas, 23 aguarelas, entre as quais um álbum de caça com 27 páginas iluminadas, 8 esculturas e secções de arquitectura, gravura a água-forte e madeira (22 obras), faiança, de desenho e cromo-litografia[105].

Nesta mostra, o desenho tradicional começa a diluir-se, sendo substituído por novas técnicas industriais como a da cromo-litografia. Os únicos dois desenhos tradicionais presentes eram de Porfírio Henriques da Fonseca, antigo discípulo da Academia Real de Belas Artes, residente, em Lisboa: 275 – *Retrato de D. Adelaide Sá e Vasconcelos da Fonseca*, a. 0,86, l. 0,70; e 276 – *Retrato do Dr. António Cândido Neves*, a. 0,86, l. 0,71. A cromo-litografia estava representada por Alfredo Roque Gameiro (277- *Estudo*) e por Alfredo Guedes (278 – *Retrato*; 279 – *Estudo* e 280 – *Estudo*)[106].

O prémio da Décima Terceira Exposição foi um litografia de um quadro de Silva Porto, *Os Bois*, um dos melhores prémios da Promotora[107]. Obviamente, este prémio era, desde logo, um elogio à obra do pintor e à sua envergadura como artista, que se afirmava decisivamente no contexto nacional.

Apesar de todas estas exposições, a vida da Promotora não se afigurava fácil. Em 1883, o seu relatório afirmava que era imperioso reatar relações com os "irmãos" do império do Brasil. Também se deveria evitar o "estado de marasmo, o lethargo em que fatalmente" caía a sociedade nos intervalos entre exposições[108].

---

[104] Zacharias d'Aça – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Lisboa, Fevereiro de 1880, p. 24.

[105] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Decima Terceira Exposição. 1884.** Lisboa, 1884.

[106] Idem, p. 32.

[107] Ernesto Soares – op. cit., p. 14.

[108] **Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no 12º Anno Social. Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 21 de maio de 1883.** Lisboa, 1883, pp. 3-4.

6.14 Décima Quarta Exposição

A Décima Quarta Exposição da Promotora, em 1887, a última desta sociedade artística, apresentou um grande número de objectos artísticos: 281 pinturas (de Atouguia, Ernesto Condeixa, Josefa Greno, Adolfo Greno Malhoa, Newton, João Pedroso, Marques de Oliveira, Leonel Marques Pereira, Monteiro Ramalho, Carlos Reis, Francisco José Resende, Veloso Salgado, Luciano Freire, Silva Porto, Sousa Pinto, Tomasini, João Vaz; não participaram Rafael nem Columbano); 20 aguarelas e iluminuras;18 peças de faiança; 19 de escultura (de Teixeira Lopes, José Moreira Rato e Simões de Almeida, entre outros); 12 gravuras; arquitectura e uma secção de arte industrial (Galvanoplastia). Muito sintomaticamente, a secção de desenho denominava-se "Desenho a Pastel e a Lápis Guache."[109] O desenho tradicional a carvão ou a aguada estava a ser substituído por técnicas mais próximas da pintura. Por outro lado, o desenho parecia estar relegado para um nicho, praticado apenas por senhoras artistas, e, colocado, por vezes, já não apenas em papel, mas também em leques...

D. Júlia de Aguiar (discípula de Anunciação)[110] apresentou apenas um *Retrato* com o número 302 de catálogo. D. Maria Augusta Bordalo Pinheiro, talentosa artista de uma notável família de criadores plásticos (que já possuía Menção Honrosa Especial da Sociedade Promotora das Belas-Artes em 1884), exibiu o seguinte conjunto de obras:

303 – *Lírios* – 50$000
304 – *Desperdícios de Verão* – 45$000
305 – *Paisagem* - leque. Guache – 45$000
306 – *Flores* - leque. Guache – 45$000
307 – *Peónias e rosas* – 40$000
308 – *Lilases* - leque. Guache – 45$000
309 *Uvas* – 20$000
310 – *Castanhas*[111]

O décimo quarto prémio foi uma grande estampa que reproduzia o quadro *Marquês de Pombal*, de Lupi, existente na Câmara Municipal de Lisboa. O prémio foi gravado por Nunes Júnior e impresso em Paris, por não haver em Portugal quem fizesse semelhante tipo de trabalho[112].

Deste modo, terminava sobre leques o desenho nas exposições da Promotora.

---

[109] **Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Decima Quarta Exposição. 1887.** Lisboa, 1887.
[110] Idem, p. 7.
[111] Idem, p. 33.
[112] Ernesto Soares – op. cit., p. 14.

6.15 Algumas reflexões

Ao longo das 14 exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal, a presença do desenho foi, como seria de esperar, muito inferior à da pintura (cerca de 5 % da pintura). Numa contagem das várias obras, baseada unicamente nos catálogos, os quais se percebe, por vezes, não serem exaustivos ou completos, chegamos a várias ordens de grandeza: foram expostas cerca de 1800 pinturas, 90 desenhos, 140 gravuras e 60 aguarelas. Em termos gerais, ao longos das várias exposições da Promotora, apresentaram-se mais gravuras do que desenhos e um número muito aproximado de aguarelas em relação à quantidade de desenhos.

As exposições que apresentaram maior número de desenhos foram a 2.ª, 4.ª, 8.ª, 9.ª, 12.ª e 14.ª revelando no essencial uma presença mais ou menos constante, mas pouco sistemática (Vd. gráfico Número de Desenhos nas Exposições da *Promotora*).

Importante no âmbito da Promotora e, em particular, do desenho, foi a participação de Tomás de Anunciação. O pintor, sem dúvida um grande desenhador, foi nesses certames o grande divulgador do desenho. Não apenas pelo seu nome, mas pelas obras ali expostas. Na Segunda Exposição levou dois trabalhos, na Quarta, treze; na Oitava, cinco; e na Nona, quatro.

Após a morte de Anunciação, o desenho, dentro das exposições da Promotora, perdeu alguma da sua importância.

Outro dado interessante relativo ao desenho na Sociedade Promotora é a participação de artistas que se estavam a afirmar no panorama artístico nacional, casos de Alfredo de Andrade (estudante em Génova); Alfredo Keil; Rafael Bordalo Pinheiro (com aguarelas); Luís Bastos (pintor e desenhador que foi igualmente professor de desenho da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa[113]); José Luís Monteiro ou Ribeiro Cristino.

De todos eles, aquele que mais participou com desenhos foi Alfredo de Andrade. Este artista, pintor, teorizador de arte, arquitecto e restaurador, possuía dotes raros para o desenho, que cultivou permanentemente ao longo da sua vida[114]. Como estudante em Itália enviou para Lisboa desenhos (alguns dos quais de grandes dimensões para o desenho da época e com preços altos). Recorde-se que Andrade, que teve uma formação

[113] Fernando de Pamplona – **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. I, Lisboa, 2000, pp. 193-194.

[114] Lucília Verdelho da Costa – **Alfredo de Andrade (1839-1915) Da Pintura à Invenção do Património.** Lisboa, 1997, pp. 570-571 e 584.

romântica, como os seus amigos de geração, Cristino, Metrass, Meneses e Lupi, foi o primeiro a introduzir entre nós a questão do realismo na arte[115].

Evidentemente, os desenhos exibidos eram obras que funcionavam de forma autónoma em relação à pintura. Com toda a certeza, alguns deles, senão todos, expunham-se em *passe-partouts*, emoldurados e protegidos por vidros, preparados para serem colocados em qualquer sala ou divisão de uma casa.

A presença de desenhos antigos nessas mostras, principalmente os de Sequeira, tiveram certamente a vantagem de revelar trabalhos de grande qualidade e de difundir o gosto do desenho entre o público em geral. Também os artistas tinham uma excelente oportunidade para observar essas obras.

Após um persistente marasmo e letargo, a Promotora fundiu-se com o Grémio Artístico, por serem difíceis as hipóteses de sobrevivência de duas instituições congéneres de Belas-Artes, tanto mais que os membros das duas associações eram basicamente os mesmos e os objectivos de ambas semelhantes[116]. A fusão das duas organizações artísticas deram lugar à Sociedade Nacional das Belas-Artes[117].

Como na Promotora, o desenho continuou o seu discreto papel no seio das várias exposições de *Quadros Modernos*, *Arte Moderna*, *Grupo do Leão* e *Grémio Artístico*.

As primeiras três foram principalmente importantes espaços para a pintura com a raríssima presença de desenho, ultrapassado em número pela aguarela[118]. A excepção ocorreu na 7.ª Exposição de Arte Moderna (1887), na qual Columbano apresentou sete trabalhos em carvão e pastel[119].

---

[115] Idem, p. 567.

[116] **Relatório da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no 14º Anno Social.** Lisboa, 1901, p. 3.

[117] Idem, p. 4 e **Estatutos da Sociedade Nacional de Belas Artes. Instituição de Utilidade Pública. Aprovados em sessões da Assembléa Geral de 28 de Agosto, 25 e 30 de Outubro de 1915.** Lisboa, 1916, p. 3.

[118] Vd. **Exposição de Quadros Modernos. Catalogo Illustrado Contendo 24 reproducções em fac-simile dos Desenhos Originaes dos Artistas**, 2ª edição, Lisboa, 1881; **Exposição de Quadros Modernos. Catalogo Illustrado Contendo 24 reproducções em fac-simile dos desenhos originaes dos artistas.** Lisboa, 1882; **3ª exposição de quadros modernos. Catalogo illustrado Contendo 28 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas.** Lisboa, 1883; **4ª exposição de quadros modernos. Catalogo illustrado Contendo fac-similes dos desenhos originaes dos artistas.** Lisboa, 1884; **5ª exposição d'arte moderna. Catalogo illustrado Contendo 25 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas.** Lisboa, 1885. **6ª exposição d'arte moderna. Catalogo Illustrado contendo 20 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas.** Lisboa, 1886; **Grupo do Leão. 7ª Exposição d'Arte Moderna. Catalogo Illustrado com 24 fac-similis dos desenhos originaes dos artistas.** Lisboa, 1887.

[119] **Grupo do Leão. 7ª Exposição d'Arte Moderna. Catalogo Illustrado com 24 fac-similis dos desenhos originaes dos artistas**, p. 28. Os trabalhos de Columbano eram duas cabeças a carvão e os retratos de Ramalho Ortigão, Eça, menino Pidella e Berta Ortigão (todos a pastel e um trabalho de *Projectos de decoração*).

Também nas exposições do Grémio Artístico o desenho ocupou um papel muito secundário face à omnipresente pintura, começando, por outro lado, a ser suplantado em número pelos trabalhos em aguarela e em pastel.

Entre as várias exposições do Grémio deve ser mencionada a *Exposição Extraordinária Comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Caminho marítimo para a Índia*, na qual foram homenageados uma série de artistas falecidos, entre os quais se destacavam Anunciação, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Cristino, João António Correia, António Manuel da Fonseca, Leonel, Lupi, Meneses, Metrass, Patrício, João Pedroso, Pousão, Resende, José Rodrigues, Marciano da Silva, Silva Porto, Vítor Bastos, mas igualmente Sequeira e Vieira Portuense, como inspiradores e iniciadores de todos os outros artistas[120]. As várias obras apresentadas, que, sem dúvida, constituíam uma cuidada e representativa selecção, eram pinturas e esculturas, parecendo, pela leitura do catálogo, não ter sido exposto qualquer desenho.

Na primeira exposição do Grémio, Ernesto Condeixa apresentou cinco desenhos e João Vaz um[121]. Na segunda estavam expostos, 5 desenhos, 8 pastéis, 25 aguarelas, 1 guache e 11 gravuras[122]. Na terceira exposição do Grémio Artístico, 4 desenhos, 20 aguarelas, 1 guache e 1 pastel de Josefa Greno[123]. Nas restantes exposições do Grémio, o número de desenhos e a proporção destes face às aguarelas e aos pastéis manteve-se praticamente inalterável[124].

Na 5.ª Exposição, Columbano expôs carvões; Ramalho (2 desenhos), Vaz (apenas um) e Maria Augusta Bordalo Pinheiro (um desenho de cabeça à pena), cf. **5ª exposição d'arte moderna**..., pp. III-IV, VI e VIII.

Na 6.ª Exposição, estiveram expostos 1 carvão de J. J. C. Martins de Tomar (retrato de criança) e um pastel de Malhoa, cf. **6ª exposição d'arte moderna**..., pp. 11 e 14.

[120] **Gremio Artistico. Exposição extraordinaria commemorativa do 4º centenario do descobrimento do caminho maritimo para a India. Catalogo illustrado.** Lisboa, 1898. As breves biografias dos artistas homenageados no catálogo são de D. José Pessanha.

[121] **Catalogo da Exposição de Bellas Artes promovida pelo Gremio Artistico em 1891.** Lisboa, 1891, p. 43. Nessa primeira exposição, exibiram-se 16 aguarelas e 4 pastéis (2 de Josefa Greno e outros 2 de António Ramalho).

[122] **Catalogo Illustrado da Exposição de Bellas Artes promovida pelo Gremio Artistico em 1892.** Lisboa, 1892.

[123] **Exposição de Bellas Artes do Gremio Artistico em 1893. Catalogo Illustrado.** [3.ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico]. Lisboa, 1893, p. 35. Os desenhos eram de Eduardo Burnay, de Zoé Wauthelet (ambos discípulos de Malhoa) e um de Ernesto Condeixa.

[124] **Exposição de Bellas Artes do Gremio Artistico em 1894. Catalogo Illustrado.** [4.ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico]. Lisboa, 1892 [sic] – 14 desenhos, 29 aguarelas e 7 pastéis.

Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1895. Catalogo Illustrado. [5.ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico]. Lisboa, 1895 – 2 desenhos, 21 aguarelas, 9 pastéis e 7 gravuras em madeira.

Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1896. Catalogo Illustrado. [6.ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico]. Lisboa, 1896 – 2 desenhos a carvão, 13 pastéis, 16 aguarelas e 4 gravuras (Os pastéis são, entre outros, de Carlos Reis e Maria Augusta Bordalo Pinheiro. Curioso é o facto de Reis ter sido o único homem, sendo todas as restantes desenhadores.

O desenho a carvão cedia o seu lugar a outras expressões mais próximas da pintura, nomeadamente das técnicas já referidas, do pastel e da aguarela. O motivo prende-se, muito provavelmente, com uma questão de gosto, de mercado ou do cada vez maior naturalismo na representação.

No capítulo dos temas, os desenhos continuavam essencialmente vinculados às representações das paisagens e dos retratos (principalmente as cabeças).

A herdeira da Promotora e do Grémio, a Sociedade Nacional de Belas-Artes, no início do século XX, persistiu nesta tendência. Em alguns catálogos as secções de desenho deixam de estar contempladas ou surge a secção de "desenho e pastel".

A aventura do desenho, desde a Promotora, estava quase encerrada. O desenho a lápis ou a carvão deixavam lentamente as paredes das salas de exposições, permanecendo nos ateliers, nas pastas e nas gavetas dos artistas.

A acção da Promotora não se resumiu apenas ao desenvolvimento da crítica de arte entre nós[125]. Ela foi obra de toda uma geração de artistas que, inconformados, revelaram e expuseram dezenas e dezenas de trabalhos de pintura, desenho, aguarela, gravura, escultura, fotografia e artes decorativas. Só por isso, esta instituição é credora dos maiores merecimentos, principalmente num país como o nosso, onde é mais fácil criticar e dizer mal do que fazer e empreender.

Catalogo Illustrado da 7ª Exposição de Arte Promovida pelo Gremio Artistico. 1897. Lisboa, [1896] – 9 desenhos a carvão, 8 a pastel e 30 aguarelas. Luís Bastos era o artista mais importante de todos os que apresentaram desenhos.

Gremio Artistico. Exposição extraordinaria commemorativa do 4º centenario do descobrimento do caminho maritimo para a India. Catalogo illustrado. Lisboa, 1898 – 5 desenhos, 7 pastéis e 9 gravuras em madeira. Um dos desenhadores foi Alfredo Roque Gameiro.

Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico. 1988. Catalogo illustrado. [9.ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico]. Lisboa, 1899 – 4 carvões e outros tantos pastéis.

[125] José-Augusto França – op. cit., 1.º vol., p. 434.

7. OS DESENHOS DE D. PEDRO V, DE SEUS IRMÃOS E UMA COLECÇÃO DA PENA

Os filhos de D. Maria II e de D. Fernando II tiveram uma excelente educação que incluiu igualmente a vertente artística. Como observámos no capítulo referente a D. Pedro V, os infantes aplicavam-se no desenho e na pintura, tendo tido como professor António Manuel da Fonseca e o próprio D. Fernando, brilhante desenhador e gravador[1]. Neste capítulo, observaremos alguns desenhos dos infantes, irmãos de P. Pedro, à exceptuando D. Luís cuja obra artística é vasta e já foi parcialmente estudada[2]. Além dos desenhos dos infantes, analisámos ainda o pequeno núcleo de desenhos que se encontram no Palácio da Pena.

7.1 Infanta D. Antónia (1845-1913)

A infanta D. Antónia (1845-1913)[3], sexto filho de D. Maria e de D. Fernando, possuía uma notável inteligência e esmerada educação literária e artística. A sua vida foi serena e um modelo de virtude. Aos 13 anos conheceu o príncipe Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen, quando acompanhou a sua irmã, a rainha D. Estefânia, a Portugal. Aos 16 anos, como num conto de fadas, casou-se com o príncipe alemão, tendo tido descendência, na qual se salienta o pai de D. Augusta Vitória, esposa de D. Manuel II[4]. António Feliciano de Castilho retratou-a como tendo recebido da mãe as virtudes no sangue e os exemplos e do pai o afecto, o entusiasmo do belo e a consagração artística. A infanta, nas palavras do escritor e poeta cego, era um "(...) thesoiro de todas as

[1] A propósito da vertente artística de D. Fernando II, vd. as obras essenciais de Ernesto Soares – **El-Rei D. Fernando II Artista.** Lisboa, 1952 e de José Teixeira – **D. Fernando II. Rei-Artista Artista-Rei.** Lisboa, 1986.

[2] D. Luís cultivou o desenho, sobretudo a caricatura e a aguarela, vd. o catálogo de Isabel Silveira Godinho – **D. Luís I. Duque do Porto e Rei de Portugal.** Lisboa, 1990. A maior parte dos desenhos e aguarelas de D. Luís encontram-se no Palácio da Ajuda. Em Vila Viçosa, além dos seus cadernos escolares, com poucos desenhos, são raros os desenhos de D. Luís.

[3] António Sérgio; Pedro Batalha Reis; Afonso Zúquete – *D. Maria II e a sua descendência*, in **Nobreza de Portugal e Brasil**, vol. II, Lisboa, 1960, pp. 73-74; Eduardo Nobre – **Casa Real.** Lisboa, 2003, pp. 37-38 e do mesmo autor – **Família Real.** Lisboa, 2003, pp. 24, 31, 33. Estes dois últimos livros apresentam uma interessante recolha fotográfica.

[4] Sobre o casamento de D. Antónia e a biografia do seu marido e descendência, vd. Joaquim Leitão – **As Allianças das Casas de Bragança e Hohenzollern.** Porto, 1913, pp. 107-120.

virtudes, cercado de todas as graças, natuaraes e adquiridas, thesoiro que nós perdemos, com que a Allemanha se enriqueceu, que toda a Europa e todo o mundo invejaria (...)"[5]

D. Antónia foi o sol da família, viva e divertida, como atesta um curioso daguerreótipo[6].

A infanta foi a mais dotada em termos artísticos da prole de D. Fernando, tendo sido uma correcta desenhadora, pintora e gravadora a água-forte. Chegou a expor alguns trabalhos sob pseudónimo[7]. Infelizmente, D. Antónia ainda não foi estudada do ponto de vista artístico, mesmo assim julgamos interessante apresentar os seus desenhos que se encontram no Palácio Ducal de Vila Viçosa.

Os desenhos de D. Antónia (D. A.) estão quase todos datados, revelando-se verdadeiras obras terminadas. É igualmente possível através da cronologia dos desenhos estabelecer a progressão artística da infanta desde exercícios preparatórios até animais e rostos bem executados.

O D. A. 1 realizado aos 8 anos, apresenta estudos de olhos, copiados de uma qualquer gravura ou de um dos muitos tratados em voga na época.

O D. A. 2 é uma aguarela muito simples de uma flor. Curioso é comparar esta simples flor àquela desenhada em 1856 (D. A. 4), que revela uma composição mais complexa e uma maior liberdade na colocação da planta na folha de papel. Este desenho denota igualmente uma maior capacidade e preocupação por registar correctamente a planta, como se fosse um pequeno exercício de botânica.

O D. A. 3 é um moinho, copiado muito possivelmente de uma estampa alemã, devido às características do edifício.

Os desenhos de D. Antónia que representam animais (D. A. 6, 7, 9, 10 e11) revelam um apuramento técnico cada vez maior e que culmina no desenho do veado. A temática dos animais foi bastante explorada por D. Fernando que naturalmente influenciou a sua filha. O registo de animais resulta, quer de gravuras, quer de apontamentos directos e ou de ambos.

---

[5] António Feliciano de Castilho – *A Serenissima Senhora Princeza D. Antonia de Saxonia-Coburgo-Gotha-Bragança e Bourbon*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 3.º ano, 1861, p. 554. O texto de Castilho está datado de 17 de Março de 1862, depois do casamento da infanta e da sua partida para a Alemanha.

[6] Eduardo Nobre - **Família Real**, p. 24.

[7] Idem, p. 31.

Boa gravadora como seu pai, D. Antónia deixou no palácio Ducal de Vila Viçosa duas águas-fortes com ovinos (D. A. 14 e 15) que se aproximam bastante dos desenhos.

O desenho D. A. 10, com um galo, uma galinha e dois coelhos ou os D. A. 7 e 9, com a representação de ovelhas e cabras, derivam claramente das representações de animais de várias espécies que D. Fernando frequentemente gravava ou que colocava em espaços rectangulares em redor das composições principais. D. Antónia, teve, no entanto, o cuidado de ser mais equilibrada nas espécies de animais escolhidas, fruto da sua juventude e gosto feminino, ao contrário dos registos mais fantasistas do pai.

O desenho (D. A. 11) é um dos melhores da infanta presente em Vila Viçosa. Em termos técnicos, o seu apuro parece imitar uma gravura. O veado pode derivar do livro de Victor Adam - *O Mestre de Desenho. Novo Curso Elementar de Desenho de Animais*. Paris, 1851, que existe na biblioteca do palácio de Vila Viçosa e que muito provavelmente serviu de material didáctico aos príncipes. Contudo, a composição de D. Antónia apresenta o veado em pé e não sentado como o de Adam. O animal que a infanta representou pode derivar de uma outra gravura, mas também da cópia directa de um troféu de caça ou mesmo de um registo rápido feito no campo.

Estes animais, pelo seu porte majestoso, nunca deixaram indiferentes pintores, desenhadores e gravadores. Por exemplo, no *Artes e Letras* em 1873 e 1874 surgiram duas boas gravuras estrangeiras com estes animais, curiosamente a serem perseguidos por cães em composições dramáticas[8].

Os registos rápidos de sombras e do solo nos desenhos dos animais, evidenciam as qualidades gráficas da princesa.

O D. A. 8 é uma aguarela de uma imensa e solitária árvore romântica com bom recorte técnico.

Finalmente, a figura humana, representada em três desenhos (D. A. 5, 12 e 13) revelam destreza técnica. O D. A. 5, "Homem em reflexão" parece decorrer de uma gravura. O registo é linear com pequenos apontamentos de sombras.

O D. A. 13 representa uma cabeça de criança muito bem elaborada, que deve datar da década de 60. Provavelmente, o desenho é um retrato. Em termos gráficos, tende a

[8] A gravura, em folha separada, tem o título: *Veado* e reproduz um quadro do célebre Edwin Landseer, in **Artes e Letras**, Março de 1873. A gravura é acompanhada por um texto de Eduardo Augusto Vidal – *O Veado*, in **Artes e Letras**, Março de 1873, pp. 33-34.
A outra gravura é *O Veado Perseguido* e representa um quadro do animalista R. Ansdell, in **Artes e Letras**, n.º 1, 3.ª série, 1874, pp. 3-6. A gravura, em duas páginas (pp. 4-5), é também acompanhada por um texto do Visconde de Benalcanfôr – *O Veado Perseguido*, pp. 3 e 6.

aproximar-se da gravura ou da fotografia e a sua inegável qualidade técnica poderá explicar a sua presença na parede de uma dependência do palácio ducal.

Por fim, o desenho D. A. 12 parece ser uma cabeça inventada. O homem do século XVII, com a indumentária, o cabelo e barba típicas dessa época, poderá ser uma variante da infanta do marechal de Rantzaw que D. Fernando II gravou a água-forte, em 1850, e que esculpiu, com o auxílio de Francisco Assis Rodrigues em 1855[9]. Talvez por uma questão estética, o Rantzaw de D. Antónia não representa a pala que lhe cobria um dos olhos perdidos numa das suas façanhas bélicas.

7.2 Infante D. Augusto (1847-1889)

D. Augusto (1847-1889) era excessivamente alto, calmo, bondoso, tranquilo e muito querido de seus irmãos. Nasceu bastante debilitado, tendo sido quase imediatamente baptizado por se recear pela sua vida[10]. D. Augusto deve ter nascido com uma pequena deficiência, pois viveu sempre como o seu pai D. Fernando II[11]. Salvo da enfermidade que matou D. Pedro V e os infantes D. João e D. Fernando, parece que nunca recuperou totalmente, pelo menos no aspecto intelectual. Este quadro clínico debilitou-o bastante e provavelmente piorou alguma lesão de nascença.

Os desenhos de D. Augusto, datados de 1856 a 1860, revelam um razoável desenhador, não indiciando, na nossa opinião, qualquer problema cognitivo ou outro do foro psíquico.

Os desenhos parecem resultar da cópia de várias gravuras que o príncipe pode ter registado fielmente ou trabalhado com maior ou menor liberdade. Alguns desenhos podem mesmo ser composições originais compostas a partir de várias ilustrações ou de outros desenhos. As representações de D. Augusto dividem-se em edifícios, animais e árvores. Os edifícios revelam um carácter profundamente germânico, designadamente nas torres fortificadas com telhados piramidais que parecem ser hurdícios (D. Aug. 1 e 2); coberturas inclinadas em colmo e vigas em madeira nas paredes das casas de

[9] Sobre estas obras de D. Fernando, vd. Ernesto Soares – op. cit., pp. 72-73 e José Teixeira – op. cit., p. 224-225.
[10] António Sérgio; Pedro Batalha Reis; Afonso Zúquete – op. cit., p. 74-75.
[11] Agradecemos ao Dr. João Ruas, Director da Biblioteca no Paço Ducal de Vila Viçosa esta informação.

campo (D. Aug. 3 e 9), ou apenas telhados inclinados com estruturas de madeira bem visíveis (D. Aug. 5 e 11).

O desenho D. Aug. 10 apresenta uma pequena capela gótica rural, com um típico telhado setentrional, ladeada por algumas árvores e em que se observa um homem trajado à setecentos com um tricórnio (talvez seja afinal o padre ou o pastor da capela).

No D. Aug. 5, que mostra uma quinta de sabor alemão, observamos uma camponesa de costas que povoa e humaniza o conjunto e confere escala ao arco de entrada.

Os restantes desenhos de D. Augusto são de animais, no caso concreto uma vaca e quatro cães (D. Aug. 6, 7 e 8). A vaca é representada na sua normal pose estática e pacífica (um pouco no estilo de Tomás da Anunciação) e os cães, perdigueiros, em duas posições opostas: a descansar, um sentado, o outro deitado (D. Aug. 7), e a caçar (D. Aug. 8), como se estivessem atentos a olhar as presas.

As árvores que D. Augusto desenha exibem formas tipicamente românticas, sobretudo o desenho D. Aug. 4, através da velha textura do tronco e ramos. O desenho D. Aug. 9 representa uma árvore em primeiro plano e ao fundo duas casas rurais com telhado em colmo.

7.3 Infante D. Fernando (1846-1861)

D. Fernando (1846-1861) foi o primeiro dos filhos de D. Maria II e de D. Fernando II a ser vítima da doença (febre tifóide) que dias depois matou D. Pedro V e D. João. O único desenho da sua autoria que se conserva no Palácio Ducal de Vila Viçosa é uma paisagem datada de 1858 (D. F. 1). O trabalho deve ter tido como ponto de partida uma estampa com árvores, à qual o infante acrescentou algumas figuras. Três grandes árvores ao centro dominam toda a composição, sobre um caminho perto de um rio. Junto da árvore, encostado a uma rocha, um caçador descansa (a arma está em pé, do seu lado direito) e brinca com o seu cão. No rio, observa-se um barco com quatro pescadores que, certamente, se dirigem para a faina. Numa paisagem muito setentrional, com montanhas e penhascos ao fundo, a nota talvez mais interessante é a presença de um grande ramo caído de uma das três árvores, consequência de uma qualquer tempestade ou apenas sinal da morte e da ruína da natureza e dos seus seres.

7.4 Infante D. João (1842-1861)

D. João (1842-1861)[12] foi um promissor oficial do nosso exército. Aos oito anos de idade, assentou praça, como soldado do regimento de Infantaria 16, progrediu na carreira castrense, tendo atingido o posto de coronel, em 1860, e assumiu o comando de Lanceiros 2, nas Caldas da Rainha. O mais vocacionado para a vida militar dos infantes, foi um aprumado oficial com sentido do dever, o que lhe granjeou a estima dos seus subordinados.

D. João cultivou mais as letras que as ciências, assistindo quase sempre com D. Pedro V às aulas do curso superior de letras. Mas também acompanhava o seu irmão nas excursões e visitas científicas, nomeadamente as de ornitologia[13].

A vocação militar do infante talvez explique os poucos desenhos que se encontram em Vila Viçosa. O D. J. 1 representa uma mula, de frente, carregada com alforges de madeira para o transporte de uvas ou de garrafões, a percorrer um caminho. A escolha deste animal explica-se, muito provavelmente, pela paixão que o infante tinha por cavalos e pela equitação[14].

O trabalho D. J. 2 é uma aguarela de bom efeito, revelando uma composição bastante simétrica dominada por uma cascata e densa vegetação. O primeiro plano do rio é pontuado por uma série de rochas. Ao fundo, acima da cascata, surge um tronco que une as duas margens, indício talvez da presença humana que aqui não aparece. A aguarela, com uma técnica algo incipiente nas massas compactas de tinta, é interessante em termos plásticos, aproximando-se quase da gravura, razão pela qual está exposta no palácio.

Finalmente, o D. J. 3 (talvez de 1858, como o D. J. 1) apresenta na mesma folha duas composições com cabras.

[12] A mais completa biografia do infante é a de J. M. Latino Coelho – *O Infante D. João*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 4.º ano, 1862, pp. 169-179; vd. igualmente António Sérgio; Pedro Batalha Reis; Afonso Zúquete – op. cit., p. 72.
[13] J. M. Latino Coelho – op. cit., p. 177.
[14] Idem, p. 174.

7.5 Desenhos no Castelo da Pena

Nas colecções do Palácio Nacional da Pena existem 16 desenhos que fomos autorizados a fotografar e a estudar. Além destes trabalhos, existem outros desenhos, de épocas posteriores que estão identificados e assinados.

Os desenhos em questão, quase todos em bom ou regular estado de conservação, devem ser da primeira metade do século XIX (apenas um está datado de 1820) e pela, temática e técnica, inserem-se perfeitamente no gosto romântico de origem germânica.

Um dos vários problemas que esta pequena colecção suscita é o dos desenhos (à excepção de um) não estarem assinados. Assim, somos tentados, de certa maneira, a especular sobre a questão da autoria e da sua proveniência.

Em primeiro lugar, todos os desenhos estão emoldurados, o que indicia terem já estado expostos nas salas do castelo da Pena[15]. Talvez por isso, o seu estado de conservação seja, de uma maneira geral, bom ou razoável. As molduras são variadas, encontrando-se algumas delas danificadas.

Todos os desenhos têm, no verso, números, precedidos, alguns deles, da letra "f" (certamente de "folha"), o que pode indicar qualquer antiga referência numa colecção ou pertencido a um álbum que contivesse vários desenhos e trabalhos sobre papel.

Sabemos que alguns coleccionadores no século XIX faziam álbuns de desenhos e aguarelas de vários autores que guardavam. Um desses álbuns, com uma cuidada capa em pele, na qual figuravam nomes de vários artistas, foi por nós encontrado à venda num antiquário de Lisboa **(Fig. 23)**.

Os álbuns podiam ser também de memórias e de recordações, revelando razões sentimentais, como o que pertenceu a D. Estefânia e que se conserva, infelizmente, muito incompleto na Biblioteca da Ajuda. Este inclui desenhos de paisagens alemãs (da própria D. Estefânia?) e fotografias de palácios, de uma estátua de uma santa e até do príncipe Alberto, o marido da rainha Vitória[16].

Assim, aventamos a hipótese de os desenhos da Pena terem feito parte de um álbum de vários autores, muito provavelmente, pertencente a D. Fernando II. Alguns dos desenhos podem ser atribuídos ao monarca que, por serem trabalhos pessoais, não foram assinados ou datados. De qualquer forma, podemos afirmar que estes desenhos

[15] Apenas quatro desenhos estão nas paredes do Palácio, mais precisamente na sala verde.
[16] B.A. - 52-XIII-17.

pertenceram à família real e que a sua temática, além de romântica, é bastante germânica ou, pelo menos, setentrional, ao nível das paisagens e da arquitectura das casas e igrejas.

Na organização interna que elaborámos, colocámos no início o único desenho (P. 1) que apresenta uma provável assinatura e uma data ambas no verso da folha, respectivamente: "Hirman Chroms" ? e "1820". Estas informações podem ser a assinatura do desenhador, a data ou a indicação do desenho ou modelo que se copiou.

O desenho mostra um personagem dos finais do século XVI e inícios do XVII (pela armadura e gola apenas levemente esboçada), época que foi assaz reproduzida em Oitocentos; lembremo-nos, por exemplo, do marechal de Rantzaw que D. Fernando II gravou e esculpiu. O desenho é tecnicamente muito elaborado e correcto, aproximando-se da gravura.

O desenho P. 2 pode ser, com alguma segurança, atribuído a D. Fernando II, pela liberdade técnica e temática. O rei sempre revelou grande predilecção por animais (neste desenho surge um burro, um macaco e dois ursos) e a convivência destes com seres humanos, num contexto de grande cumplicidade. Este desenho de costumes pode ser um pequeno apontamento destinado a uma gravura em água-forte.

O P. 3, ao contrário, revela-se dramático, na cena de uma família pobre que chora o pai e o marido moribundo. A pobreza da família revela-se na roupa, nos pés descalços (apenas o homem tem uns sapatos), na parca mobília e na água-furtada. A presença da água-furtada recorda a habitação de Maurício, das *Memórias dum Doido* no bairro de Alfama[17], contudo ficamos com a sensação de que a família habita num espaço com um pé-direito mais elevado que o das águas-furtadas da arquitectura portuguesa.

O rosto da criança do lado esquerdo, sentada e a rezar, tem traços que recordam, de alguma maneira, os do jovem da pintura *O Cego Rabequista*. O desenho, a aguarela e tinta sépia, é bastante conseguido, não apenas no claro-escuro (da luz que entra da janela e nas sombras), mas na economia de meios. O trabalho pode ter sido um pequeno estudo para um quadro que alguém imaginou pintar.

Por fim, podemos colocar algumas hipóteses quanto à autoria deste desenho: de José Rodrigues, pela semelhança dos rostos e pela temática da pobreza; de D. Fernando II,

[17] A. P. Lopes de Mendonça – **Memorias d'um Doido**, 3.ª ed., Lisboa, [196-?], pp. 54-55.

devido à composição feita com base na referida pintura que o rei adquiriu; ou de um outro artista?

O P. 4 encerra igualmente algumas questões, relativamente ao espaço onde decorre a cena: o interior de uma igreja gótica. O edifício pode ser de um país setentrional, de Portugal ou uma arquitectura imaginada. Evidentemente que a presença do estilo gótico e de um túmulo revela uma boa parte da iconografia romântica e do seu interesse por esse período histórico.

Nos restantes onze desenhos (P. 5 a 15), dominam as paisagens, dentro das quais surgem quintas, moinhos, ruínas gregas e góticas, montanhas, caminhos, rochas, abismos e o mar.

Os desenhos P. 5 a 9 mostram edifícios claramente do norte da Europa, bem visível nos telhados.

O P. 10 representa as ruínas do templo grego de Poseidon em Paestum, Itália (cópia mais que provável de uma gravura), com a particularidade da paisagem estar habitada por três cabras e por um pastor. Ao fundo do templo, observa-se um solitário cipreste, árvore funerária, que na Antiguidade estava relacionada com as divindades do inferno.

No desenho P. 11, há uma grande igreja gótica em ruínas, provavelmente um antigo convento, observando-se no primeiro plano uma densa floresta à volta do velho edifício e, no horizonte, altas serras.

Os três desenhos que se seguem (P. 12 a 14) devem ter estado próximos no hipotético álbum, de acordo com os números nos versos das suas folhas. O primeiro, P. 12, revela uma grandiosa ruína de um edifício, não identificável (parede de uma igreja ou de um castelo), com uma cruzeiro antigo e danificado à frente. A paisagem é habitada por duas personagens: a mulher reza diante da cruz e o homem dirige-se para a quinta, ao fundo, ou para o cruzeiro.

Os dois desenhos seguintes são paisagens de caminhos em montanhas, nas quais o tema das rochas e do abismo está presente. As figuras humanas dão a escala de uma paisagem poderosa e imensa. Registe-se que o P. 13 apresenta um grande penhasco, semelhante à ruína do anterior desenho (P. 12).

Por fim, optámos por colocar seguidos os dois desenhos de temática marinha.

Como se sabe, o mar sempre foi um dos temas predilectos do romantismo. Uma vez mais, recordamos uma frase do livro *Memórias dum Doido*:

"O Oceano, essa solemne demonstração da grandesa de Deus, e da immensidade da creação."[18]

O primeiro, P. 15, é um bom desenho com aguada de excelente técnica. Infelizmente, não está assinado (poderá ser de José Rodrigues, como os desenhos deste artista no Museu José Malhoa?), mas a sua expressão e qualidade aproximam-no bastante de uma cuidada gravura ou fotografia.

Em contraste absoluto com a pacífica praia e porto, mas com o tema do mar omnipresente, é o desenho P. 16. Uma vez mais, surge um episódio trágico, desta vez a morte não é provocada pela doença, mas por um naufrágio. Numa praia de uma ilha exótica, com as indispensáveis palmeiras, um marinheiro (que mais parece ser um oficial pela sua casaca de finais do século XVIII ou inícios do XIX) e um escravo ou criado choram a morte de uma mulher. Deste modo, europeu e africano estão juntos na pequenez humana face à natureza, no desespero perante a morte de um ente querido e no agradecimento pela salvação.

7.6 D. Pedro V (1837-1861)

Terminamos, propositadamente, com a análise dos desenhos de D. Pedro V. Talvez o exercício seja, uma vez mais, romântico, dirão alguns, mas julgamos a tarefa bastante estimulante.

Apesar de escritor compulsivo, o rei desenhou com alguma frequência, no âmbito da cadeira de Desenho e Pintura do mestre Fonseca, em cadernos de disciplinas e em cartas, provavelmente como forma de matar o tempo e de descansar dos afazeres de momento. O desenho serviu-lhe também, muitas vezes, como forma de ilustrar a zoologia, como se fosse desenho científico. Por outro lado, há desenhos em que nitidamente se observa que o príncipe pretende brincar e exagerar com determinadas situações ou matérias de estudo. Esses registos gráficos encontram-se nos seus cadernos de estudo.

D. Pedro parece ter desenhado pouco durante as suas viagens, preferindo escrever as suas impressões do que via, registando igualmente comentários e ideias que lhe iam surgindo.

[18] Idem, p. 144.

Segundo o costume na época, o desenho podia ser oferecido como forma de amizade. Fora do restrito círculo familiar, no qual D. Pedro deve ter oferecido aos pais alguns desenhos, o príncipe, com 8 anos, fez e ofereceu um desenho de uma marinha ao seu bom amigo o barão de Sarmento, ajudante-de-campo de seu pai, mais tarde visconde e conde[19].

Registe-se que Sarmento sempre foi um confidente especial do duque de Bragança, a quem remeteu, cinco anos depois, as cartas trocistas sobre as "aventesmas" que o aborreciam.

Na visita ao norte de Portugal, o príncipe refere que, depois de ter descansado um pouco e antes do jantar, fez um desenho da vista do terreiro da feira de Leiria. No dia seguinte, 20 de Abril, passou a manhã a desenhar a vista do castelo da mesma cidade. Depois de muitas tentativas, conseguiu tirar uma cópia fiel[20].

Embora tenha gostado pouco de Leiria[21], D. Pedro, para se entreter, desenhou uma vista da cidade e o seu castelo. Estas estruturas militares da Idade Média sempre o interessaram, não sendo, por isso, de estranhar que tivesse desenhado o castelo da cidade do Lis. No mesmo dia, à tarde, foi com D. Maria II ver as ruínas desse castelo, que pertencera à Ordem de Cristo e que fora fundado por D. Gualdim Pais, cuja arquitectura "gothico mourisca" não deixava de ser "bonita".[22]

No dia 21, D. Pedro e os pais chegaram a Pombal. Enquanto o príncipe real visitava a igreja do castelo, D. Fernando desenhava alguns camponeses[23]. Excelente desenhador, o marido de D. Maria II registava com enorme facilidade figuras humanas, enquanto seu filho desenhava assuntos estáticos como vistas e castelos.

Em Pombal, D. Pedro lamentou não ter tido ocasião de desenhar as capelas da igreja matriz, que admirou, ao nível da arquitectura e escultura[24].

---

[19] Francisco Alberto Fortunato Queirós – **Epistolário de D. Pedro V: cartas para o visconde de Sarmento, António José d'Ávila e outros.** Lisboa, 1983, p. 64. A carta tem o número 4 e é uma nota muito breve:
"Meu querido Sarmento
Mando-lhe um desenho d'uma Marinha. Tambem lhe agradeço a sua carta.
D. Pedro
Belem 20 de Janeiro de 1845."

[20] *Diario da Viagem que S.S. M.M. fizeram á Provincia da Estremadura, Beira baixa e Entre Douro e Minho no anno de 1852*, in **Escritos de El-Rei D. Pedro V**, vol. I, Coimbra, 1923, pp. 21-22.

[21] Idem, p. 23.

[22] Idem, p. 22.

[23] Idem, p. 25.

[24] Idem, p. 26.

Também na cidade de Coimbra, o príncipe lamentou não ter tido tempo para desenhar a porta "muito elegante" da capela manuelina da universidade[25].

Nas viagens ao estrangeiro, D. Pedro sempre demasiado ocupado em ver tudo, registar, descrever, questionar e reflectir, pouco tempo teve para se dedicar ao exercício do desenho. Além do mais, a rapidez com que viajava pouco ou nada se coadunava com a calma exigida pela prática do desenho.

Na viagem de 1854, no dia 14 de Agosto, pela 8 horas, quando viajava de comboio em direcção a Praga, passou pela fortaleza de Königstein, construção militar importante "que se pode dizer intomavel." Diante da fortaleza, o príncipe escreveu:

"Como sitio é lindo. Delle tirei um imperfeito desenho no momento em que por ali passei."[26]

Maravilhado com a beleza do local e com a fortificação, não resistiu a tirar um desenho, inevitavelmente rápido, que ficou imperfeito, devido ao movimento do comboio ou à sua pouca destreza.

Esta é a única vez que D. Pedro afirma, nos seus diários das viagens ao estrangeiro nos anos de 1854 e 1855, ter desenhado. Este facto pode indiciar duas causas complementares: por um lado, restava pouco tempo para desenhar, ocupado que estava em tirar notas, para depois elaborar os seus diários; por outro lado, à medida que os anos vão passando, D. Pedro desenha cada vez menos, muito possivelmente, devido ao seu feitio perfeccionista de tudo ler e de escrever centenas de relatórios, notas e cartas no exercício da governação.

D. Estefânia confessa nas cartas para sua mãe que, quando chovia, ficava com o marido, à tarde, a ler, a desenhar ou a tocar[27]. Mas a rainha também escreve que no quarto de D. Pedro V havia um canapé diante de uma mesa redonda, onde o casal passava a maior parte do dia a ler e a conversar. Nesse lugar, nas suas palavras "il dessine aussi quelquefois, il joue même du piano."[28]

---

[25] Idem, p. 48.

[26] *Diario da viagem de D. Pedro V ao estrangeiro em 1854*, in **Escritos de El-Rei D. Pedro V**, vol. I, p. 300. O desenho deve ter sido feito entre as 8 e as 8.10, porque a essa hora passaram pela estação de Königstein. Acerca da fortaleza, D. Pedro escreve que os reparos de artilharia eram de um sistema particular que permitia fazer fogo mergulhante.

[27] Júlio de Vilhena – **Cartas Inéditas de Rainha D. Estefânia**. Coimbra, 1922, p. 156. Carta XXVII da rainha D. Estefânia para sua mãe, datada de Lisboa, 28 de Setembro de 1858.

[28] Idem, p. 107. Carta XIII da rainha D. Estefânia para sua mãe, não datada.

Em relação aos desenhos de D. Pedro V, Mendes dos Remédios, no seu estilo panegírico, comum a tantos historiadores, defendia que as grandes capacidades do príncipe nas ciências e nas letras, na ginástica, na esgrima e na equitação, também se estendiam ao desenho. Segundo ele, admiravam-se entre as suas capacidades também os desenhos de traços rápidos e vigorosos[29]. É sobre estes desenhos que nos iremos, de seguida, debruçar.

Começámos por fazer um levantamento dos desenhos que D. Pedro fez nos seus cadernos escolares que se conservam em Vila Viçosa[30]. Uma anterior análise tinha permitido verificar que os desenhos mais usuais nos seus cadernos eram guerreiros e barcos[31]. Encontrámos vários dos primeiros, mas nenhum dos últimos. Mesmo assim, os desenhos nos cadernos revelam alguns aspectos interessantes acerca do jovem e promissor aluno.

Num caderno de estudo de Diversos - Caligrafia, datado das Necessidades de 29/7/1847, observa-se um longo texto ilustrado por desenhos de vários insectos (escaravelhos, gafanhotos, libelinhas, etc., vistos sobretudo de lado, mas também de cima). A representação é bastante precisa e rigorosa, talvez copiados de gravuras ou mesmo do natural (com auxílio de uma lupa), revelando todo o interesse e a paixão que o infante tinha pela zoologia. Neste caso, o desenho era o meio fundamental para ilustrar os pequenos, mas complexos seres vivos.

No caderno de Matemática, o único desenho que D. Pedro fez, e que está na última folha, é um esquema do sistema solar.

No caderno de Alemão, o infante fez quatro títulos que são exercícios caligráficos de alguma complexidade e que constituíam exercícios importantes para a escrita e para a destreza manual.

No caderno de Filosofia, encontramos apenas um forma que se assemelha a uma espécie de monte, de vulcão, um estranho molusco, búzio, insecto ou casulo.

No caderno de Latim, observam-se algumas cabeças, flores e guerreiros. Destes, destaca-se um desenho que envolve o título “Ecloga VII”, no qual se observam alguns

[29] Mendes dos Remédios – **Cartas Inéditas d’El-Rei D. Pedro V** Coimbra, 1903, p. XII.

[30] Alguns dos cadernos escolares de D. Pedro e D. Luís, entre outros, conservam-se na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa. Os cadernos de D. Pedro estão divididos por matérias: Matemática, Alemão, Filosofia, Latim, Retórica e Diversos. Dentro dos cadernos, com folhas muito desorganizadas, encontram-se resumos, cópias, exercícios dispersos, etc. Muitos dos registos escolares não estão datados. Deste modo, algumas datas que apresentamos são as que se encontram próximas dos desenhos, outros estão em páginas que não se encontram datadas.

[31] Francisco Fortunato Queirós – **A Educação de D. Pedro V.** Lisboa, 1981, p. 23, nota 10.

magos munidos de varinhas a transformar (ou já transformados) animais. Este universo fantasioso e fantástico lembra algumas das composições de D. Fernando.

É no caderno de Retórica, talvez por achar a matéria demasiado árida, que D. Pedro mais desenhou, sobretudo inúmeras cabeças de guerreiros de perfil e guerreiros de frente ou de lado; cabeças de pássaros, flores e alguns sinais e cruzes.

Dos vários desenhos, salienta-se um navegador quinhentista, com toda a certeza português, de 30 de Abril de 1850; um "Monstrum horrendum", uma figura "terribil", como D. Pedro escreveu, que é uma espécie de Adamastor, com uma coroa ou monograma manuelino na cabeça, uma grande barba e com os dois braços levantados, como que nos assustando, datado de 11 de Outubro de 1850; uma cabeça de Camões (por ter uma pala no olho direito, barba e chapéu da época) e ao lado um cruzado sobre um cavalo bastante desproporcionado, talvez de 10 de Maio ou Junho do mesmo ano; além de outras cabeças de vários personagens (talvez caricaturas de pessoas concretas), datadas de 20 de Outubro de 1852.

Da observação do conjunto de cadernos escolares de D. Pedro, surgem algumas pistas interessantes. O infante raramente desenhava nos seus cadernos, indiciando uma boa disciplina e atenção aos exercícios. Em Matemática, só existe um registo desenhado e nas outras matérias científicas são raros os desenhos. Ao contrário, no caderno de Retórica, talvez pelo tédio das aulas, das intermináveis cópias ou por não simpatizar com a cadeira, são numerosos os desenhos.

Além destes registos nos cadernos, D. Pedro fez igualmente vários desenhos no âmbito dos exercícios escolares de desenho e pintura e dispersos em álbuns e cartas; nestas últimas, quando já era rei.

Talvez um dos primeiros desenhos de D. Pedro seja aquele que identificámos na primeira página de um inédito álbum de desenhos de D. Fernando II, que se encontra na Biblioteca da Ajuda[32]. O álbum do rei-artista é muito interessante pela quantidade e qualidade de desenhos e algumas aguarelas, sobretudo de temática militar: com dezenas de soldados de várias épocas, cavaleiros e castelos. O interesse do álbum reside também no facto de D. Pedro, talvez com a anuência do pai, ter feito, pelo menos, este desenho.

O desenho D. P. 1 a lápis e a aguarela está inclusivamente assinado, uma assinatura que até agora ninguém reparou: "D. Pedro" encontra-se na rocha junto à cabra. A cena é

[32] BA 52-XII-31. O álbum mede 180x240 e tem 40 fl.

dominada por duas crianças (pela idade, muito provavelmente são os manos do príncipe real, D. Luís e D. Maria Ana[33]), que estão a brincar, rodeadas por animais de quinta. O rapaz (vestido à soldado?) segura um galo e a menina, de costas, tem na mão um guarda-chuva. Atrás das crianças, estão uma cabra e uma ovelha e, em último plano, observam-se algumas plantas. Evidentemente, este registo é muito simples e ingénuo, contudo o pequeno príncipe julgou-o merecedor da sua assinatura. Pela idade dos irmãos, o desenho deve ter sido feito quando D. Pedro tinha uns 8 ou 9 anos.

No mesmo álbum de D. Fernando II, na folha 5, entre soldados e cinco cães, um infante, talvez D. Pedro, desenhou um castelo, cuja perspectiva errada e ingénua deixa adivinhar uma representação ainda muito infantil. (D. P. 2). Outras folhas do álbum podem conter desenhos dos infantes, não se importando D. Fernando II, ao que parece, que os seus filhos também desenhassem nas suas folhas.

Os dois trabalhos que se seguem (D. P. 3 e 4) são duas litografias desenhadas por D. Pedro que representam estampas de ornitologia. Certamente, o infante desenhou apenas estas figuras que foram depois litografadas. O desenho é seguro e a composição nas folhas conseguida, traduzindo o interesse e a verdadeira paixão que o príncipe tinha por esta parte da zoologia.

A aguarela D. P. 5, datada de 1851, é um trabalho provavelmente tirado do natural, no qual se observam três árvores em primeiro plano (talvez amoreiras) e, ao fundo, um casario branco, com certeza, uma quinta. A nota pitoresca é dada por um homem e um burro que passam à frente do portão. A aguarela é bastante ingénua, mas tem o interesse de estar assinada, na pedra em primeiro plano, como na primeira folha do álbum de D. Fernando.

Do mesmo ano e muito semelhante à anterior, é a aguarela D. P. 6, uma paisagem indubitavelmente romântica com uma massa de árvores, nota-se um pequeno lago e uma homem sentado (talvez algum dos irmãos de D. Pedro ou o próprio pai, D. Fernando II em traje informal de passeio).

O trabalho D. P. 7 é uma interessante gravura do príncipe real, certamente realizada com o auxílio do pai. Trata-se de uma gravura muito interessante e solta nos seus traços, com as inevitáveis árvores e uma plano de água em primeiro plano, no lado direito.

[33] A menina loura, pela idade, deve ser a infanta D. Maria Ana (1843-1884). Por fotografias posteriores, a infanta parece que tinha cabelo claro. Para a biografia desta infanta, vd. António Sérgio; Pedro Batalha Reis; Afonso Zúquete – *D. Maria II e a sua descendência*..., pp. 72-73

O trabalho que se segue (D. P. 8) foi claramente realizado no âmbito das aulas de desenho do mestre Fonseca. Representa S. João Baptista apenas contornado e com muito poucas sombras definidas. Trata-se, provavelmente, de um exercício de cópia de uma gravura ou de um desenho original, talvez do professor Fonseca.

O desenho D. P. 9 representa um crente a rezar, com roupas aparentemente quinhentistas e com apontamentos exóticos: o brinco na orelha e a pele de leopardo sobre os ombros. Deste modo, a figura pode ser algum navegador ou marinheiro português. O desenho, a carvão, define todas as massas e sombras da figura.

A mesma técnica é visível no desenho D. P. 10. A figura de S. Tiago, vista de frente e ocupando praticamente toda a folha de papel, é apresentada com os habituais atributos: chapeirão, capote, vieira, bordão e cabaça de peregrino. Ambos os desenhos, pela técnica usada e por serem obras terminadas, levam-nos a supor que talvez se destinassem a ser oferecidas. A data é igualmente interessante: 1856, quando D. Pedro já era rei de Portugal. Se quisermos fazer uma análise psicológica dos desenhos, é grande a tentação para identificar a figura do orante como o próprio rei, no início do seu reinado. Mas a data é ainda curiosa, por revelar que D. Pedro V ainda arranjou algum tempo e prazer para desenhar.

Os desenhos que se seguem encontram-se dispersos entre os papéis soltos de D. Pedro V (D. P. 11 a 19). Deste modo, alguns dos desenhos devem ser do próprio punho do monarca, outros, ao invés, podem não ser da sua autoria e ter sido realizados posteriormente. Alguns dos registos são evidentemente de D. Pedro V, pois não se afigura provável que outras pessoas desenhassem nos papéis do rei. Outro dos problemas que estes registos suscitam é o facto de não existir ligação com o texto. Aliás, devemos recordar que estes papéis sempre estiveram muito dispersos[34]. Nestes desenhos, sobressaem as cabeças de perfil, registos de memórias rápidas de D. Pedro. Como seria de esperar, os desenhos são feitos na mesma tinta do texto.

O D. P. 11 deve ter um registo de Guilherme I da Prússia, que D. Pedro conheceu e com quem conviveu e simpatizou. No D. P. 12, identificamos o general Fortunato José Barreiros.

Noutros papéis, (D. P. 13 a 16), surgem vários retratos (de um eclesiástico, de um oficial e de vários soldados, alguns alemães).

[34] Só muito recentemente estes papéis, entre outros, estão a ser identificados e catalogados pela Biblioteca da Ajuda.

Os desenhos D. P. 17 a 19 podem ser de D. Pedro V ou de uma outra pessoa. A cabeça de perfil a lápis do D. P. 17 pode ser do rei ou do seu irmão, enquanto os desenhos seguintes podem não ser de D. Pedro: o D. P. 18 pela indumentária muito avançada em relação à época do monarca e o D. P. 19 pela composição estranha com pássaros.

Finalmente, o desenho D. P. 20 é referido como o último desenho do rei, feito, segundo declaração de D. Fernando II, quando o filho já se encontrava doente, nesse fatídico mês de Novembro de 1861. Evidentemente, esta informação, algo mórbida, serve na perfeição ao melancólico e romântico rei. Com tanta melancolia e romantismo, somos tentados a afirmar que o último desenho de D. Pedro V teria forçosamente de existir.

O desenho, a pena e tinta, como os desenhos nos seus papéis, mostra três árvores (que se assemelham antes a arbustos) numa paisagem plana, talvez ribatejana ou alentejana.

Podemos mesmo imaginar que, no seu leito de morte, D. Pedro teve tempo e forças para recordar e desenhar um grupo de arbustos que viu, algures, na viagem de Vila Viçosa para Lisboa. Mas é igualmente possível que o desenho seja apenas um registo imaginado das formas que mais povoavam a mente romântica: árvores. Estas, ao contrário do que seria de esperar, não são ruínas de árvores, mas plantas frondosas, de compacta e sombria vegetação. Contudo, a árvore do lado direito parece estar a ser varrida por um forte vento, que quase a arranca. Enfim, é um exercício fascinante podermos descrever e imaginar o que D. Pedro V pensou ao desenhar aquelas formas.

O aspecto sombrio e denso do desenho, que resulta dos traços de tinta, assemelha-se a uma gravura. Aliás, este desenho apresenta algumas semelhanças compositivas e formais com a gravura D. P. 7, que descrevemos anteriormente.

Quando observámos este desenho, recordámos também duas mortes: de um historiador e de um pintor. Alexandre Herculano, na manhã, do último dia de vida, disse: "Abram a janela. Quero ver as árvores." Já delirando, as suas últimas palavras, foram: "Tachões de oliveiras."[35] Também Silva Porto, no delírio dos últimos momentos, olhando os cortinados do quarto murmurou: "Vejo ali uma figura e além uma paisagem; com que vontade as desenharia." Foram estas as suas derradeiras palavras[36]. Evidentemente que na paisagem que Silva Porto julgava observar não faltavam árvores.

[35] Bulhão Pato – *Os Últimos Dias de Alexandre Herculano*, in **Memorias, Scenas da Infancia e Homens de Lettras**, tomo I, Lisboa, 1894, pp. 265 e 270. Este texto foi escrito a 30 de Agosto de 1880.
[36] Ribeiro Artur – *Silva Porto*, in **Arte e Artistas Contemporaneos.** Lisboa, 1896, p. 28. Este texto data de 16 de Julho de 1893.

Como já várias vezes escrevemos, D. Pedro V nunca cultivou muito o desenho e as artes, duma maneira geral, ao contrário do seu pai, da irmã Antónia e de D. Luís. Contudo, a prática artística estava contemplada na educação dos príncipes, pelo D. Pedro se viu na obrigação de desenhar e de pintar. Embora nunca tenha sido propriamente um exímio desenhador, o príncipe real e depois rei fez desenhos e pequenas aguarelas com interesse.

Os desenhos que sobreviveram revelam aspectos importantes, que podemos sistematizar. Sempre pragmático, D. Pedro entendia o desenho como suporte gráfico de matérias como a caligrafia e as ciências, designadamente a zoologia, a botânica e até a astronomia. Alguns dos desenhos e aguarelas decorrem das aulas de desenho e pintura que tinha com mestre Fonseca ou até com o pai; outros são puros exercícios de descompressão intelectual e de ironia entre as várias matérias de estudo. Apesar de bom aluno e do comportamento exemplar, D. Pedro era uma criança, por isso não escapou à tentação de desenhar nos cadernos escolares: de fazer pausas, de imaginar e de sonhar com uma caneta. O jovem monarca, que era um escritor compulsivo, deixou, em alguns dos seus papéis, pequenos registos gráficos, inúmeras cabeças de perfil, retratos e soldados. Dois dos seus desenhos mais importantes têm um carácter religioso e o seu último trabalho representa um grupo de árvores que, pelo tema e composição, está repleto de solidão e da inevitável melancolia, próprias de personagens românticos.

CONCLUSÃO

Durante o romantismo existiu sempre a tentação da viagem, seja ela física ou mental. Esta pode mesmo iniciar-se num quarto, como aconteceu com Garrett nas *Viagens na Minha Terra*. Como se imagina, as viagens mentais podem ter sido as mais interessantes e quase de certeza as mais cultivadas no romantismo. Mas os românticos também viajaram fisicamente e, nessas deambulações, descobriram e inventaram horizontes de paisagens e de poesia.

Foi precisamente isso que todos os personagens principais do nosso trabalho fizeram. Todos eles viajaram: Byron viajou pela Europa e em Portugal descobriu Sintra para o romantismo europeu; o nosso rei romântico também viajou no país e no estrangeiro e até escreveu e desenhou; e também os artistas sobre os quais nos debruçámos viajaram, para desenhar e para pintar. Dito assim, podemos concluir que o romantismo sem viagem faz pouco sentido.

Mas regressemos ao nosso objecto de estudo; onde colocar o desenho no meio de todos estes cenários de viagens? Talvez em todo o lado. Na verdade, todos aqueles protagonistas também desenharam: Byron desenhou com a sua poesia a paisagem que estava diante de si, lamentando não ter um lápis para registar o que via diante dos seus olhos. Infelizmente, o poeta não tinha jeito para desenhar, como Garett, e perdeu essa oportunidade. Inúmeros escritores e poetas, estrangeiros e portugueses ficaram fascinados pelo espaço e paisagem sintrenses e, como Byron, descreveram pictoricamente o que viam, sobretudo a serra e as suas rochosa semeadas; as nuvens e o nevoeiro. Coisas absolutamente antagónicas: a matéria da pedra diante da ausência do peso, daquilo que levita e está em constante mutação pelo vento e que é apenas água. Em objectos tão antagónicos, e por isso claramente do gosto romântico, o que há de semelhante entre uma pedra e uma nuvem? A forma; ambas encerram formas habitualmente surpreendentes; sendo que as pedras apresentam formas estáticas, se tal coisa é possível pela nossa imaginação; e a nuvem está sempre a mudar de forma. Esta equação ou pequena antítese poética revela-se no quadro *Cinco artistas em Sintra*.

O espaço desse lugar encerrava todo o romantismo: a serra junto do mar revolto; as nuvens constantemente a passar e a tomarem novas formas; a Lua a reflectir-se sobre a serra e as rochas; não esquecendo as ruínas de templos e pedras ancestrais e as notícias de misteriosas divindades. Em todo esse cenário, verdadeiramente teatral e romântico, a sensibilidade setentrional de Byron, com o seu gosto pelas montanhas e pelo mar,

descobriu o Éden. Um lugar pintado com cores verdes saturadas nas faldas e nos vales da serras. Mais tarde, Almeida Garrett acrescentou o próprio Camões a descer a serra, acompanhado por um velho cavaleiro.

Camões e Gil Vicente não ficaram indiferentes ao lugar, Francisco de Holanda, sempre em busca de antiguidades, o que em Portugal se resumia a pedras e a letreiros, também se espantou com o panorama, tendo feito dele um interessante desenho. Na invenção mental de Byron não falta sequer um castelo, no cimo da serra, entre as nuvens, mandado construir por um príncipe alemão, que naturalmente lera o poeta inglês e com ele sonhara. A sensibilidade de D. Fernando II fez naturalmente o resto.

Foi precisamente nessa paisagem, que era já muito mais do que um magnífico cenário, que os cinco artistas se fizeram representar. Neste sentido, no quadro, que é o manifesto plástico do grupo, ecoa a voz de Byron e de muitos outros. Obra mais romântica seria difícil de imaginar, descendendo quase em linha recta do vate inglês.

Por Sintra também passou o filho do construtor do castelo da Pena. D. Pedro viu esse estranho cenário povoado de "aventesmas". Dir-se-ia que estávamos perante uma outra construção romântica... Mas a figura que a historiografia nacional elevou à categoria de rei romântico, e que curiosamente subiu ao trono em 1855, o ano do quadro, é muito mais complexa do que seria de esperar. Naturalmente, a vida de D. Pedro V pode facilmente ser confundida com uma história romântica, a que não faltam doenças, desgraças e mortes precoces. O que uma parte da historiografia construiu foi um mito romântico da vida e sobretudo da morte do monarca. Como se sabe, o romantismo necessita sempre de heróis e D. Pedro parecia ter sido talhado para esse papel. Contudo, não nos enganemos, o rei pouco ou nada tinha de romântico. Pelo contrário, era um homem objectivo e racional. Nas centenas de páginas que escreveu, sobretudo durante as suas viagens, transparece o verdadeiro personagem.

O rei nunca foi propriamente um artista amador, um esteta ou um conhecedor profundo das artes plásticas. Mesmo assim, deixou dezenas de páginas que devem ser valorizadas e objecto de reflexão, num país quase sempre avesso a escrever sobre arte.

Em termos de gosto, D. Pedro V foi sempre um clássico - como Byron, Garrett e tantos outros românticos -, nunca apreciou Delacroix, detestava Rubens, gostava da pintura francesa, da pintura flamenga, da pintura holandesa, de Rembrandt e, naturalmente, de Rafael e dos mestres italianos do renascimento. Preferia quase sempre a linha à cor, sendo um defensor do *poussinisme*. Na arquitectura, o rei está dentro dos moldes oitocentistas, preferindo e exaltando o estilo gótico e revelando-se indiferente à

arquitectura clássica. Homem verdadeiramente moderno, manifestou um enorme entusiasmo e fascínio pela arquitectura do ferro e do vidro, por pontes, túneis, comboios, fábricas e máquinas; em suma, por tudo aquilo que era moderno. Por vezes, ao lermos as suas páginas, parece-nos estar diante de um verdadeiro engenheiro ou de um designer. Deste modo, D. Pedro V, na preocupação constante de industrializar e modernizar o país, foi, com toda a certeza, um dos primeiros governantes a revelarem essas preocupações.

D. Pedro demonstrou ainda preocupações pela defesa e preservação do património arquitectónico, consequência da sua cultura e também das conversas com o seu pai e, quase certamente, com Alexandre Herculano.

O rei mostrou igualmente estar atento às artes gráficas do seu tempo, interesse que lhe deve ter sido transmitido um vez mais pelo pai, excelente gravador. Leitor e escritor compulsivo, D. Pedro foi naturalmente um bibliófilo.

Infelizmente, parece que nunca fez qualquer discurso na Academia de Belas-Artes e quando se refere a este estabelecimento de ensino critica-o duramente. Do mesmo modo, o retrato que faz dos artistas portugueses da sua época é talvez dos mais cruéis que alguma vez se fizeram. Apesar de o texto poder conter, certamente, alguma dose de exagero e de simplificação, revela alguns traços interessantes dos artistas portugueses do século XIX e do seu papel na nossa sociedade.

D. Pedro desenhou e pintou no contexto da educação de um príncipe do seu tempo. Os seus desenhos e pequenas pinturas traduzem o gosto pela natureza, pelos animais, pelas árvores, pelos rios e por casas, algumas das quais de feição germânica, talvez devido à cópia de gravuras. Semelhantes temas encontram-se nos desenhos dos seus irmãos e no núcleo de desenhos da Pena, onde, nem de propósito, se encontram alguns representações de altas montanha e de abismos, que recordam a própria serra de Sintra.

Neste sentido, os desenhos de D. Pedro e de seus irmãos denotam um evidente pendor romântico. De todos eles, destacam-se os trabalhos de D. Antónia, excelente artista amadora nos moldes oitocentistas, e D. Augusto. Interessantes são também os registos gráficos do príncipe D. Pedro nos seus cadernos, demonstrando alguma dose de sonho e de imaginação, que não cabe, uma vez mais, nos horizontes de um suposto autor romântico. Estes registos, profundamente informais, acrescentam algumas pistas à personalidade do príncipe e revelam o seu gosto por determinadas matérias de estudo. Por fim, aquele que é referenciado como o último desenho de D. Pedro V, e que teria inevitavelmente de existir, representa um grupo de árvores abandonadas.

Mas voltemos ao desenho dos cinco artistas em Sintra. No quadro que os representa, além de todo o programa plástico inerente, existe um dado que tem sido quase sempre esquecido. Anunciação pinta muito provavelmente a sépia a paisagem diante de si, Metrass, Rodrigues e Cristino desenham nos característicos álbuns e apenas Bastos o tem fechado debaixo do braço. A pintura revela o desenho e o seu papel central na nova criação artística, diferente do panorama anterior. A tela assume-se, deste modo, como um convite irresistível para procurar e estudar o que aqueles artistas estiveram a fazer nesses álbuns e em tantas outras folhas de papel.

O grupo de artistas representados nesse quadro formaram a primeira geração de alunos da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Neste ponto em particular, estão entre duas realidades: por um lado, o século XVIII, através dos professores que tiveram; por outro, um desejo de fazer diferente que é visível, desde logo, no quadro que temos vindo a referir. A geração romântica viveu, sem dúvida, entre dois mundos, como a historiografia quase sempre apontou: entre o notável Sequeira, o extraordinário Portuense, os "medíocres" pintores que passaram pela Ajuda (e que foram os seus professores) e a pintura naturalista, na qual pontificaram Silva Porto, Pousão, Columbano e tantos outros.

Com efeito, os criadores românticos nunca foram demasiado valorizados em termos historiográficos, formando uma espécie de geração necessária entre duas realidades poderosas. Em termos genealógicos, são melhores do que a geração anterior (dos artistas da Ajuda, mas não se comparando a Sequeira), mas piores do que aquela que se lhe seguiu. Os artistas plásticos românticos foram entendidos por grande parte da historiografia da arte portuguesa como uma espécie de parênteses que explorou a temática da paisagem e pouco mais. Todavia, alguns dos seus membros foram competentes professores que transmitiram à geração naturalista o gosto pela paisagem, que esta elevou ao máximo expoente de qualidade. Globalmente, a historiografia portuguesa tem visto a geração romântica de forma indiferente, com pouca simpatia. Este posicionamento é precipitado, porque as artes plásticas do romantismo permanecem ainda em boa parte por elencar, estudar e contextualizar. Ao invés, alguns teóricos e memorialistas que tinham uma formação plástica de base (como Ribeiro Cristino, Diogo de Macedo, Armando de Lucena, etc.) revelaram a importância e as capacidades artísticas desses artistas. Também na época, grande parte dos teóricos e dos críticos acolheram os artistas que despontavam de maneira entusiasta, Andrade Ferreira, Biester e Zacarias d'Aça.

Os primeiros discípulos da Academia de Lisboa foram formados pelos professores oriundos, quase todos eles, das intermináveis obras da Ajuda. Como seria de esperar, esses docentes utilizavam os métodos de ensino que conheciam e que vinham do século XVIII; descritos por Cirilo, por Machado de Castro e, já no século XIX, pelo seu discípulo mental, professor e mais tarde director, Francisco de Assis Rodrigues. Podemos afirmar que era um academismo mitigado, fruto mais das práticas, das experiências e de algum conhecimento das fontes, do que de grandes teorias e especulações, consequência afinal de uma endémica ausência de artistas que escrevessem sobre a teoria e a prática das artes plásticas. Foi com esses professores que os artistas românticos aprenderam a desenhar as intermináveis cópias de gesso e as gravuras. Entre esses mestres, um deles parece ter incentivado Anunciação a copiar directamente da paisagem: o suíço Benjamim Comte.

Mas a geração dos cinco artistas foi ainda a primeira a aprender num estabelecimento de ensino que sempre sonhou com reformas, com a melhoria dos materiais didácticos e das condições físicas do velho edifício conventual onde se tinha instalado. Todo o século XIX é uma permanente procura em melhorar as condições de ensino existentes, face a um poder político e a um Estado que não convinha hostilizar (que era afinal a entidade patronal que os artistas portugueses finalmente tinham) e que quase sempre demonstrou pouco interesse pelas artes. Se as reformas se fizessem com poupança de dinheiro, tanto melhor, caso contrário ficavam num purgatório eterno. Mesmo assim, a Academia apostou decisivamente no ensino do desenho, a base para qualquer artista plástico, arquitecto, oficial mecânico ou fabril, fazendo uma reforma interna, só possível pela presença, estímulo e protecção do marquês de Sousa Holstein. A criação de um curso preparatório de desenho e a introdução de disciplinas teóricas tiveram como objectivo melhorar o ensino artístico. Na verdade, os discípulos saíam da Academia a saber unicamente reproduzir de modo mecânico as formas que conheciam e que tinham experimentado até à exaustão, revelando evidentes lacunas no domínio da cultura geral, da teoria artística e da própria criação, tendo de rumar ao estrangeiro para se fazerem verdadeiros pintores, escultores ou arquitectos. Se era praticamente impossível formar verdadeiros artistas e arquitectos em Portugal, ao menos que tivessem um razoável domínio de desenho. Assim, os artistas românticos viveram numa Academia que era basicamente um estabelecimento de ensino do passado, com evidentes problemas de organização e recursos materiais. Mas, onde colocar o desenho nesta contextualização e o que nos diz ele de todas estas equações e problemas?

Conviria começar por analisar o desenho dos primeiros professores da Academia de Lisboa. Em termos historiográficos, esse conjunto de personalidades (António Manuel da Fonseca, Joaquim Rafael, Aires de Andrade, Monteiro da Cruz, Assis Rodrigues, Paulino dos Reis, Costa Sequeira) tem sido rotulado de pouco mais que criadores medíocres, o que não deixa de ser paradoxal, porquanto a sua obra continua por estudar. Os seus desenhos mostram contrariamente, ao contrário a estes títulos pejorativos e precipitados, uma qualidade muito aceitável no domínio da figura humana, nos aspectos técnicos do próprio desenho e uma quantidade que indicia que, pelo menos alguns deles, desenharam prolixamente. As temáticas e as técnicas empregues são, como seria de esperar, ainda setecentistas de matriz neoclássica e mesmo barroca, em que predominam as alegorias e os assuntos religiosos (génios, anjos, santos, profetas, etc.) e uma expressão gráfica ligada ao passado, através das amplas manchas, sombreados originários das esculturas, esboços rápidos muito riscados, linhas pouco fluidas, etc. Temas como a paisagem, ou mesmo os animais, não fazem parte do repertório dos primeiros professores da Academia. Neste aspecto particular, o desenho de Paulino dos Reis que representa a paisagem de Santa Iria, com o caminho-de-ferro de D. Pedro V, em primeiro plano, é eloquente da forma como um ancião nascido no século XVIII abordava o assunto pictórico por excelência do século XIX. Mas, não nos iludamos, nem formulemos juízos demasiado precipitados: os professores da Academia sabiam naturalmente desenhar e ensinaram a desenhar de forma correcta os seus alunos. Alguns deles, pelo menos Joaquim Rafael e Benjamim Comte, terão incutido aos seus alunos, entre os quais se contava Tomás da Anunciação, o gosto pelo puro acto de desenhar.

Os desenhos dos cinco artistas plásticos e de alguns dos seus colegas da Academia que analisámos apresentam inequivocamente uma grande qualidade, desde os simples e rápidos esboços até aos desenhos mais elaborados e acabados.

Tomás da Anunciação, através dos seus registos gráficos, revela-se um incansável desenhador de notáveis capacidades plásticas, desde a segurança da linha e do contorno dos seus animais até às paisagens a sépia. A aguada permitiu uma maior liberdade e fluidez de registo que conduziu a um aspecto que o desenho naturalista irá explorar: as texturas, as manchas e as sombras das formas. Em Anunciação, estamos perante as linhas do passado, do classicismo e do romantismo, e simultaneamente com as manchas e as sombras do futuro. Porém, talvez aquilo que mais nos impressione em Anunciação seja o seu gosto em desenhar.

O desenho de Metrass é igualmente notável na qualidade técnica, evidenciando um espantoso entendimento da figura humana. Podemos afirmar que o seu desenho é romântico na temática e na rapidez de transpor, para folhas de papel, ideias, imagens e composições destinadas a pinturas. Os seus registos gráficos, principalmente no álbum de desenhos, apesar de serem estudos, fervilham de vida e desafiam a nossa imaginação para sabermos o que pensava o pintor. Na abordagem ao corpo humano, Metrass recorre ao paradigma clássico, dotando-o de algum sentido erótico e de certos elementos modernos provenientes da fotografia.

Cristino da Silva e José Rodrigues exploraram fundamentalmente o desenho de paisagem e o retrato, como meio para chegar à pintura. Em Vítor Bastos, detecta-se um gosto e quase uma obsessão pelo claro-escuro e pelo volume, típico de um escultor, como já havia referido Machado de Castro. Finalmente, alguns dos colegas dos cinco artistas, Meneses, Patrício e Monteiro, revelaram igualmente uma enorme qualidade gráfica. Impressiona em Meneses a limpidez das linhas do contorno, a segurança na marcação das sombras e uma espantosa facilidade na composição. O seu desenho recorda os ensinamentos dos *Nazarenos* e as longas viagens e visitas que fez pela Europa.

Patrício foi igualmente um desenhador de inegáveis recursos e Monteiro um extraordinário desenhador de arquitectura, exibindo excelentes qualidades gráficas, mesmo sabendo-se que, muito provavelmente, os seus desenhos tiveram origem em registos fotográficos. Como discípulos na Academia de Belas-Artes de Lisboa, todos estes artistas deram nas vistas, evidenciando boas qualidades plásticas e coleccionando inúmeros prémios.

Voltemos a uma das questões principais desta tese, será que existe um desenho romântico português? Julgamos que sim, não apenas porque a geração a que se convencionou chamar de romântica o cultivou, mas ainda por outras razões.

Em termos temáticos, os novos artistas exploraram sobretudo o desenho de paisagem e os animais, deixando praticamente de lado as alegorias e a mitologia, que eram do agrado dos seus professores. Desenharam igualmente episódios religiosos, históricos, muitas cenas de costumes e retratos, assuntos fundamentais do romantismo.

O desenho romântico diferencia-se também daquele que o antecedeu na linguagem gráfica. O nosso desenho romântico, como o europeu de finais do século XVIII e princípios do XIX, explorou sobretudo a linha e o contorno, por influência neoclássica

(John Flaxman, Ingres, etc.) e dos *Nazarenos*, que foram os mestres de Metrass e Meneses.

O desenho romântico nacional habitualmente não enfatiza as sombras e o volume das formas, como irão fazer os criadores naturalistas, sempre preocupados pela luz, sombras e texturas. Em termos técnicos, os românticos utilizaram sobretudo o lápis, mas também o carvão e a aguada, esta última utilizada principalmente por Tomás da Anunciação, o que de certo modo anuncia o naturalismo no desenho.

Deste modo, podemos afirmar que o nosso desenho romântico continua e explora, em termos gráficos, a linearidade anterior, mas, por vezes, recorre já às manchas, sombras, texturas e impressões.

Em comparação com o desenho romântico francês, por exemplo, o nosso desenho recorre muito pouco à cor, mantendo-se quase sempre monocromático e revelando-se formalmente muito mais contido, menos exuberante e, quase sempre, menos espontâneo[1]. Dir-se-ia estarmos diante de uma característica bastante nacional: uma certa economia dos meios plásticos, uma grande simplicidade e uma evidente honestidade formal.

Voltando aos desenhos franceses, recorde-se que alguns desenhos a tinta de Victor Hugo, com atmosferas sombrias, serenidade absoluta ou intenso movimento, denotam um carácter muito mais romântico, que a maioria dos registos gráficos dos artistas franceses do romantismo[2].

O nosso desenho romântico sugere ainda outras pistas que convirá abordar. O desenho foi naturalmente a base para a pintura e para a escultura. Os artistas registavam nos seus álbuns ou em folhas de papel soltas determinados pontos de vista da natureza (por vezes, com anotações de texto sobre as cores), composições, ideias e estudos.

O desenho permitiu também a gravura que quase todos eles cultivaram e que funcionava, sem dúvida, como uma fonte extra de rendimento. A obra gravada dos nossos artistas apresenta um desenho cuidado e uma boa qualidade técnica decorrentes de um bom domínio do desenho.

Além das gravuras isoladas (com animais, paisagens, costumes, etc.), deve-se assinalar a participação gráfica em alguns periódicos, como a *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* e o *Jornal de Belas-Artes*. As gravuras, que Anunciação, Metrass,

[1] Vd. a este propósito o catálogo de Louis-Antoine Prat – **Dessins romantiques français provenant de collections privées parisiennes.** Paris, 2001.
[2] Idem, pp. 114-123.

Patrício, Bastos e Cristino desenharam, revelam alguns aspectos muito interessantes e mesmo surpreendentes. Estranhamente, a historiografia esqueceu por completo esta vertente plástica, que deriva claramente do desenho, e que devemos considerar próxima do design gráfico. Na verdade, alguns dos artistas que abordámos ilustraram histórias e poemas, mas também desenharam capitulares, composições com letras e pequenos registos gráficos que animam as quase sempre monótonas manchas de texto, como algumas ilustrações de Patrício, as letras de Anunciação e as espantosas composições de mulheres despidas de Metrass. A gravura permitiu ainda divulgar algumas das pinturas e esculturas dos criadores românticos e, em última análise, disseminar, pelo grande público, o gosto pelas artes plásticas e pelo desenho.

Também a Sociedade Promotora das Belas-Artes foi um poderoso instrumento de difusão das artes plásticas e das questões estéticas. Nas exposições organizadas por esse grémio artístico, o desenho teve um visibilidade discreta face à pintura e mesmo à gravura. Contudo, a simples presença de desenhos nesses eventos não deve deixar de ser valorizada. Evidentemente, os trabalhos expostos não eram esboços de álbuns ou estudos, mas desenhos acabados, que valiam por si, que estavam emoldurados e que podiam ser adquiridos pelo público. Expuseram-se desenhos antigos, como alguns de Sequeira, de artistas estrangeiros e, evidentemente, de artistas nacionais. Sem qualquer dúvida, podemos afirmar que o grande impulsionador do desenho nessas exposições foi Tomás da Anunciação, pela assiduidade e pela qualidade dos seus trabalhos. Além deste pintor, muitos outros apresentaram desenhos, entre os quais Alfredo Keil e Alfredo de Andrade, que se estavam a formar no estrangeiro ou que exploravam esta técnica.

Após a morte de Anunciação, observa-se um decréscimo do número e, certamente, da qualidade dos desenhos nas exposições da Promotora. Por fim, o desenho a carvão ou a grafite começava a ser substituído pela gravura e depois, já no Grémio Artístico, pela aguarela e pelo pastel. Em suma, os artistas românticos não só desenharam intensamente e com inegável qualidade, como, através da gravura, dos periódicos e das exposições da Promotora, divulgaram o próprio desenho.

Dentro de algum tempo, o nevoeiro irá cobrir o castelo da Pena e talvez algum dos cinco artistas volte para trás para desenhar a neblina.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

A - FONTES MANUSCRITAS

I. Academia Nacional de Belas-Artes:

XX-8-9: CAMPOS, João António da Silva - **Biographia do conselheiro, e director da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa Francisco d'Assis Rodrigues.** Lisboa: 1889.

Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850: Acta n.º 246 de 6 de Novembro de 1845.

Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850: Acta n.º 319 de 12/7/1850; 326 de 7/10/1850 e 330 de 30/11/1850.

Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1844-1850: Acta n.º 244 de 15 de Outubro de 1845.

Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1857-1862: Acta n.º 521 de 26 de Março de 1861.

Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1857-1862: Acta n.º 522 de 2 de Maio de 1861.

II. Biblioteca da Ajuda:

52-XII-31 - **Álbum de desenhos de D. Fernando II.**

51-XII-5 **– Auto da solemne Inauguração da Estatua que o povo / de Castello de Vide levantou á memoria de Sua Magestade / El Rei o Senhor D. Pedro Quinto, para commemorar as egre-/gias virtudes do Mesmo Augusto Senhor, e a visita que / se dignou faser-lhe em sete d'Outubro de mil oitocentos / sessenta e um.**

51-XII-44: BASTOS, Francisco António Martins - **Memorias para a Historia de Sua Magestade Fidelissima, O Senhor D. Pedro V**... Lisboa, 1856, (oferecido a D. Pedro V).

51-XII-104: BASTOS, Francisco António Martins – **Nobiliarchia Aulico Ecclesiastica e Secular** (dedicada a D. Pedro V no dia fautosissímo 16 de Setembro de 1860).

51-XII-105: BASTOS, Francisco António Martins – **Nobiliarchia Medica** (oferecida a D. Pedro em 16 de Setembro de 1857).

51-X-38: BASTOS, Francisco António Martins - **Nobreza Litteraria. Breve resumo dos Privilegios da Nobreza: 1º dos Professores Publicos; 2º dos Mestres dos Principes; 3º dos Ayos dos Mesmos Senhores; 4º Catalogo dos que tem servidos estes Cargos. Dedicado ao Serenissimo Senhor Dom Pedro de Alcantara**... Lisboa: 1851.

54-X-28, n.º 70 - **Carta em inglês de Murphy Jackson, datada de Londres, 28 de Junho de 1860, para D. Pedro V, pedindo para ser pago o transporte das estátuas e moldes remetidos à Academia de Belas-Artes de Lisboa.**

54-XIII-17 n.º 12: **Diário de Viagem D. Luís em 1861, sobre as catedrais de Colónia e de Ulm.** [Está truncado ou incompleto]

54-XI-1 n.º 15 - **Memorandum as to the proposed general arrangement of a Hospital to certain a limited number of patients of both sexes – in accordance with the vieus entertained by the best Medical and other Authorities, in this Country Accompained by a Block plan.** [Memorando de A. Humbert datado de Londres,de 26 de Dezembro de 1859]

54-XI-3, n.º 34 - **Memorandum of questions in regard to the accompaining plan transmitted from Lisbon in referece to a scheme for the Proposed Royal Hospital in the "Quinta da Bemposta."** [O memorando A. Humbert datado de Agosto de 1860]

54-X-2, n.º 32 **- Notice Sommaire sur l'Hôpital Sainte-Eugénie.** [Datado de Paris, 30 de Novembro de 1859 e assinado pelo Directeur de l'Administration g*eral*e de l'Assistance publique: Henry Jean Batiste Davenne]

54-X-14, nº 36: "**Nº 1 D. Pedro Herzog v. Berganza**"

54-X-33 n.º 89: **Súplica de António Manuel da Fonseca, Pintor Da Real Câmara, a El-Rei para lhe outorgar alguma demonstração pública do seu agrado, embora não tenha o merecimento artístico de Domingos António de Sequeira**, s.l, s.d. [deve ser por altura do casamento de D. Pedro V, 18 de Maio de 1858] e **2 Documentos Anexos**.

54-XIII-17, n.º 13: "**Traslados Caligraficos de El-Rei D. Pedro V**" [Letra de Ramalho Ortigão]

III. Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (Arquivo)[1]:

Arquivo Morto: Caixa 40, Processo de Tomás José da Anunciação. (Antigo Processo 75, Antiga Caixa 92).

Arquivo Morto: Processo de José Rodrigues.

Arquivo Morto: Processo de Vítor Bastos.

Caixa 1: **Documentos Avulsos relativos à Escola Livre de Artes do Desenho de Coimbra** (18 de Abril e 9 de Setembro de 1882); **Escola da Associação Febo Moniz** (7 de Outubro de 1884); **Escola Industrial «Príncipe Real», em Lisboa** (12 de Abril e 22 de Junho de 1898); **Associação Protectora da Infância Santo António de Lisboa** (28 de Abril e 1 de Maio de 1903); **Reitoria do Liceu Central de Castelo Branco**, L.º 2º , Nº 184 (10 de Agosto de 1916).

Caixa 1 A: **Escola de bellas artes de Lisboa. Curso nocturno para Operarios. Horario da frequencia escolar e serviço dos senhores professores no anno lectivo de 1881 a 1882.** Datado de 3 de Novembro de 1881.

Caixa 1 A: **Escola de Bellas Artes de Lisboa. Tabella para os exames dos alumnos do curso geral de desenho, no anno lectivo de 1884-1885.** Datada de 11 de Julho de 1885.

Caixa 1 A: **Escola de Bellas Artes de Lisboa. Tabella para os exames dos alumnos dos cursos especiais no anno lectivo de 1887-1888.** Datado de 3 de Julho de 1888.

Caixa 2: **Programma approvado em conferencia do conselho escolar de 11 de Julho de 1882, para os exames entre os alumnos do curso de desenho da Escola de Bellas Artes de Lisboa em conformidade do programma de 4 de Março de 1882.** Datado de 11 de Julho de 1882.

[1] O arquivo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa não está ainda organizado. Os números das caixas que apresentamos referem-se a umas pequenas etiquetas presentes nalgumas delas, o que indicia uma primeira tentativa de as catalogar (talvez dos anos 70 ou 80). No interior de algumas das caixas foi feita uma divisão por pastas (datada do século XIX) que mantivemos.

Caixa 5, Pasta 2: **Paris Novembre 14 – 1868. Relation des objects offert par l'Architecte Mayne à l'Academie des Beaux-arts de Lisbonne et par M. Bloche esculpteur.**

Caixa 5, Pasta 2: **Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, no ano de 1867.** Assinada por Vítor Bastos, professor da aula de Escultura, datada de Lisboa, 12 de Março de 1868.

Caixa 5, Pasta 3: **Informação dos Discípulos da Aula de Gravura Histórica.** A informação foi assinada pelo professor Domingos José da Silva.

Caixa 5, Pasta 9: **Ministério do Reino. Repartição de Contabilidade, L.º 21º, Nº 275.** Assinado por António José Torres Peres, datado de 1 de Maio de 1869.

Caixa 5: **Informações relativas ao Concurso da Aula de Desenho Histórico, de 1847**.

Caixa 6: **Cópia da petição de António Manuel da Fonseca.** Datada de Lisboa, 13 de Maio de 1841 e assinada por António Manuel da Fonseca.

Caixa 6: **3 Gravuras copiadas de Originaes**...

Caixa 8: **Academia das Bellas Artes de Lisboa. No dia 3 de Dezembro ultimo celebrou a Academia das Bellas Artes a sua Sessão solemne**...

Caixa 8: CAVROÉ, Pedro Alexandre – **Sonetos alusivos à Academia de Belas-Artes de Lisboa.** [Datados provavelmente de 1836.]

Caixa 8: **Cópia da nomeação de Benjamim Comte para professor da Aula de Gravura Histórica para as Aulas de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, datada de 16 de Maio de 1834.**

Caixa 8: **Cópia do decreto de 9 de Fevereiro de 1837, de nomeação de Domingos António Sequeira para o cargo de director honorário da Academia de Belas-Artes de Lisboa.**

Caixa 8: **Cópia do Decreto de 15 de Março de 1837.**

Caixa 8: **Discurso recitado por José da Costa Sequeira na ocasião em que se encerraram os restos mortais de Francisco Augusto Metrass.**

Caixa 10: **Tabella para os exames dos alumnos do curso de desenho, no anno lectivo de 1882-1883.** Datado de 9 de Julho de 1883.

Caixa 11: **Cópia das Instrucções regulamentares approvadas pela Portaria d'esta data para o curso preparatorio de desenho na Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.** Assinado por António Maria de Amorim, pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, datado de 28 de Dezembro de 1872.

Caixa 11: **Relatório do professor Joaquim Prieto**, datado de Lisboa, 21 de Fevereiro de 1870.

Caixa 11: **Relatório do professor Vítor Bastos sobre as alterações a introduzir no ensino da escultura**, O relatório foi enviado ao vice-inspector Sousa Holstein, estando datado de Lisboa, 5 de Agosto de 1868.

Caixa 12: **Petição dos alunos da aula de Desenho.** Datada de Lisboa, 22 de Fevereiro de 1839.

Caixa 14: **Do artista João José dos Santos, de 26 de Maio de 1866.**

Caixa 15: *Parecer de Francisco de Paula Araújo Cerqueira, datado de 22 de Setembro de 1845*, in **"Actas - Pareceres e mais papéis relativos a um projecto de refórma dos Estatutos da Academia que se quis fazer no anno de 1854** [*sic*]**".**

Caixa 15: *Parecer de Joaquim Rafael, datado de 26 de Setembro de 1845*, in **Actas - Pareceres e mais papéis relativos a um projecto de refórma dos Estatutos da Academia que se quis fazer no anno de 1854** [*sic*]**.**

Caixa 15: *Proposta para a reforma dos Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa offerecida ao exame da mesma pela Comissão para esse fim nomeada*, in **"Actas - Pareceres e mais papéis relativos a um projecto de refórma dos Estatutos da Academia que se quis fazer no anno de 1854** [*sic*]**".**

Caixa 15: **Prémios para as diversas classes da Academia**, datada de 11 de Julho de 1845,

Caixa 15: **Regulamento / Instructivo, e Disciplinar da Escóla de Pintura Historica da / Academia das Bellas Artes de Lisboa**, assinado por António Manuel da Fonseca, datado de Lisboa, 14 de Junho de 1837.

Caixa 17: **Carta de Calmels aceitando a regência da aula de Escultura, por morte de Vítor Bastos.** Assinada e datada de Lisboa, 17 de Outubro de 1894.

Caixa 17: **Duas relações de materiais de gravura a comprar em França e na Inglaterra**, Datadas de 8 de Abril de 1837 e assinadas por Benjamim Comte e Domingos José da Silva, professor de Gravura de História.

Caixa 17: **Notta do Professor da Aula d'Esculptura da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Datada de Lisboa, 18 de Março de 1837 e assinado por Francisco de Assis Rodrigues.

Caixa 17: **Tendo o Duque de Palmella feito modelar em gesso um baixo relevo**... Datado de Lisboa, 12 de Julho de 1850.

Caixa 18: **Academia real das bellas artes de Lisboa: aula de Desenho Historico: Mappa dos discipulos que frequentaram a referida aula desde o ano lectivo de 1863 a 1864 até o de 1867 a 1868.** Assinado por Miguel Ângelo Lupi, que assina como professor proprietário de pintura histórica, datado 20 de abril de 1868.

Caixa 18: **De uma Comissão encarregada de examinar o Methodo graphico para se aprender os elementos de geometria e desenho linear do Professor José da Costa Sequeira.** O parecer data de 18 de Abril de 1863.

Caixa 18: **Relatório disciplinar sobre violação acompanhada de agressão datada de 1861.**

Caixa sem número: **Carta remetida por D. Jerónima Francisca Loureiro a André Monteiro da Cruz.** Datada de Lisboa, 22 de Outubro de 1844.

Caixa sem número: **De uma commissão encarregada de promover um beneficio em S. Carlos a favor das filhas de Joaquim Machado de Castro.** Datado de 7 de Agosto de 1843.

Caixa sem número: **Participação da morte de Francisco de Sousa Loureiro, por parte de sua afilhada D. Jerónima Francisca Loureiro.** A participação está datada de 19 de Outubro de 1844.

Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845. Ano lectivo de 1837 a 1838.

Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845. Ano lectivo de 1841-1842.

Livro de Matrículas Ano lectivo de 1837 a 1845. Ano lectivo de 1844 a 1845.

Livro 2º das Matriculas Ano lectivo de 1845 a 1846 de 1846 a 1849, Ano lectivo de 1845.

Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879, Mapas de Março, Abril, Maio e Junho de 1846 e "Relação Nominal dos Decipulos [*sic*] da Escola de Pintura Historica que fre-/quentarão em parte ou em todo o Anno Escolastico de 1846 a 1847. A relação está assinada pelo professor António Manuel da Fonseca, sendo datada de 30 de Julho de 1847.

Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879. Informação dos alunos nos ano de 1846.

Livro de Pintura Histórica 1846 a 1847-1852-1855 a 1879. "Informação dos Discipulos da Aula de Pintura Historica relativo aos meses de Janeiro, e Fevereiro de 1852." A informação é de Março desse ano e está assinada por António Manuel da Fonseca.

IV. Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa:

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Cadernos de Estudo)**, Doc. 1.

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Cadernos de Estudo)**, Doc. 2.

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Caderno de Estudo - Alemão)**.

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Caderno de Estudo – Diversos: Caderno de Caligrafia)**.

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Caderno de Estudo – Filosofia)**.

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Caderno de Estudo – Latim)**.

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Caderno de Estudo - Matemática)**.

Reservados Manuscritos: **Apontamentos de D. Pedro V (Caderno de Estudo – Rethorica)**.

Reservados Manuscritos: **Cadernos Íntimos de D. Pedro V**.

Reservados Manuscritos: **Livros das Qualificação dos Professores (1849)**, de 10 de Janeiro 1849 a 30 de Janeiro de 1851.

Reservados Manuscritos: **Livros das Qualificação dos Professores (1851-1853)**, 30 de Janeiro 1851 a 30 de Abril de 1853.

Reservados Manuscritos: **Livros das Qualificação dos Professores (1853-1855)**, 2 de Maio 1853 a 2 de Julho de 1855.

B - FONTES IMPRESSAS

A. J. T. – **Noticia da Mythologia, onde se contém em fórma de Dialogo a Historia do Paganismo, para a intelligencia dos antigos Poetas, Pinturas, e Esculturas, &c., &c. Traduzida do Francez.** Lisboa: Typografia Rollandiana, 1780.

[d'AÇA, Zacharias] – *Conde Athanasio de Raczynski*, in **Diccionario Popular Historio, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 10.º vol., Lisboa: Typographia da Viuva Sousa Neves, 1882, pp. 174-175.

[d'AÇA, Zacharias] – *Eduardo, conde Nalencz de Raczynski*, in **Diccionario Popular Historio, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 10.º Vol., Lisboa: Typographia da Viuva Sousa Neves, 1882, p. 174.

d'AÇA, Zacarias - *Francisco Augusto Metrass*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 23.º ano, volume XXIII, n.º 760, 10/2/1900, pp. 26-27; n.º 761, 20/2/1900, p. 38; n.º 762, 28/2/1900, pp. 43-46.

[d'AÇA, Zacarias] - *Francisco Metrass*, in **Diccionario Popular Historio, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 8.º vol. Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1881, p.188.

d'AÇA, Zacarias – *João Pedro Monteiro*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 2.º ano, volume II, n.º 39, 1/8/1879, pp. 115-117 e 2.º ano, volume II, n.º 41, 1/9/1879, pp. 134-136.

d'AÇA, Zacharias – **Lisboa Moderna.** Lisboa: Livraria Editora – Viuva Tavares Cardoso, 1906.

[d'AÇA, Zacarias] – *Luiz de Miranda Pereira Henriques de Menezes, 2.º visconde de Menezes*, in **Diccionario Popular Historio, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 8.º vol., Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1881, p. 170.

d'AÇA, Zacharias – *Thomaz José da Annunciação. O artista e o seu tempo*, in **A Arte**, Maio a Dezembro de 1879, pp. 67-70; 84-87; 101-103; 121-123; 142-143; 148-150; 166-168; 183-185; Fevereiro e Março de 1880, pp. 22-24 e 33-36.

ADHÉMAR D'ANTIOCHE, Comte – **Deux Diplomates le Comte Raczynski et Donoso Cortès, Marquis de Valdegamas. Dépêches et Correspondance Politique 1848-1853.** Paris: E. Plon et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs, 1880.

A Reforma da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (Decreto de 22 de março de 1881). Lisboa: Typ. e Lyt. De Adolfo Modesto & C.ª, 1884.

Academia das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa, desde 1840 a 1856.** Lisboa: [Typographia de José Baptista Morando], 1843.

ADAM, Jean **– Planches gravés par Jean Adam. Traité de la Science du Dessin, par L.L. Vallée.** Paris: Mme. Ve. Courcier, Libraire, 1821.

ADAM, V. – **École de Dessin. Cours d'Animaux.** Paris: Monrocq Frères, [18--]. Bibliothèque de l'École de Dessin.

ADAM, Victor - **O Mestre de Desenho. Novo Curso Elementar de Desenho de Animais. Contendo todas as noções praticas para estudar sem mestre.** Tradução portuguesa de J.-I. Roquette. Paris: J.-P. Aillaud / J. Monrocq, 1851.

Aditamento ao artigo Curiosidades [Artigo sobre a Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura], in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, Lisboa, 2.º vol., n.º 13, 1817, pp. 206-207.

Adónis e o Javali. Esculptura de Antonio Manuel da Fonseca pertencente a S. M. El-rei D. Fernando, in **O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 5.º ano, volume V, n.º 139, 1/11/1882, p. 243.

ALBERTI, Leon Battista – **On Painting.** Translated with Introduction and Notes by John R. Spencer. New Haven and London: Yale University Press, 1966.

ALBERTI, Leon Battista Alberti - **On The Art of Building in Ten Books.** Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press,1992. Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor.

ALBERTO, Caetano – *Antonio Manoel da Fonseca*, in **O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 17.º ano, volume XVII, n.º 568, 1/10/1894, pp. 234-235.

ANDERSEN, Hans Christian – **Uma Visita em Portugal em 1866,** Tradução do Dinamarquês, Prefácio e Notas de Silva Duarte, 4.ª ed. Canelas / Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro, 2003.

António Manuel da Fonseca, in **Revista Illustrada**, 1.º ano, n.º 14, 3 de Out. de 1890, p. 167.

ARANHA, Brito – *Indice alphabetico e descriptivo*, in **A Gravura de Madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estylos.** Lisboa: Empreza – Horas Romanticas, 1872.

ARRIAGA, Manuel de - Extracto do Discurso publicado no jornal **Correio de Aveiro**, 3.º ano, n.º 285, de Sexta-Feira, 16 de Agosto de 1889. [O discurso foi proferido, no dia anterior, no sarau do teatro Aveirense, aquando da inauguração da estátua de José Estevão nessa cidade].

Artes e Officios da Pintura, sua existencia em Portugal, e seus mais distinctos Artistas, in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, Lisboa, 2.º vol., n.º 3, 1817, pp. 33-43.

BAILLIE, Marianne – **Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823**. Ilustrações de Marianne Baillie. Tradução e Introdução de Albano Nogueira. Lisboa: Biblioteca Nacional 2002. Textos BN.

BALBI, Adrien – **Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres États de l'Europe**, tome seconde, Paris: Chez Rey et Gravier, Libraires, 1822.

BASTOS, Francisco António Martins – **Breve Resumo dos Privilegios da Nobreza: 1º dos Professores Publicos; 2º dos Mestres dos Principes; 3º dos Ayos dos Mesmos Senhores... dedicado a sua Magestade Fidelissima El-rey O senhor Dom Pedro V.** Lisboa: Imprensa Silviana, 1854.

BASTOS, Francisco António Martins – **Memorias para a Historia de El-Rey Fidelissimo O Senhor D. Pedro V e de Seus Augustos Irmãos.** Lisboa: Typographia Universal, 1863.

BASTOS, Francisco António Martins – **Nobiliarchia Medica. Noticia dos Medicos e Cirurgiões da Real Camara, dos Physicos Mores, e Cirurgiões Mores do Reino, Armada, Exercito, E Ultramarinos, etc. desde os tempos mais remotos da Monarchia, offerecida a Sua Magestade Fidelissima El-Rei o Senhor D. Pedro V.** Lisboa: Imprensa União Typographica, 1858.

BECKFORD, William – **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha.** Introdução e notas Boyd Alexander; Tradução e prefácio João Gaspar Simões. 3.ª ed., Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988. Série Portugal e os Estrangeiros.

BENALCANFÔR, Visconde de – *O Veado Perseguido*, in **Artes e Letras**, Lisboa, n.º 1, 3.ª Série, 1874, pp. 3 e 6.

BIESTER, Ernesto – *Chronica* in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 1.º ano, 1859, pp. 294, 440-441; 2.º ano, 1860, pp. 11, 98, 193-194, 339, 389-390.

BIESTER, Ernesto – *Cinco Artistas em Cintra*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1.º ano, n.º 5, Maio, 1857, pp. 6-7.

BIESTER, Ernesto – *S. M. El-Rei o Sr. D. Fernando II*, in **Revista Contemporanea**, Lisboa, 2.º ano, 1860, p. 3-12.

BOUTARD, M. – **Dictionnaire des Arts du Dessin. La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture.** Paris: Le Normant Père, Libraire e Ch. Gosselin, Libraire, 1826.

BREDEROTE, António – *Um Mez em Cintra*. *Fragmentos de um Livro*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 1.º ano, 1859, pp. 44-46; 88-89; 340-342.

BRETON, Madame Adèle le - **Traité de Perspective Simplifiée (Linéaire).** Paris: Chez L'Autour, 1828. (Imprimé chez Paul Renouard).

BYRON, Lord – *Childe Harold Pilgrimage*, in **The Major Works.** Oxford: Oxford University Press, 2000.

BYRON, Lord – **O Cerco de Corintho.** Traduzido em verso português por H. E. A. C. [Henrique Ernesto d'Almeida Coutinho] Porto: Typographia Commercial Portuense, 1839.

BYRON, Lord – **O Preso de Chillon.** Traduzido em Portuguez e Offerecido a D. Francisco de Almeida Portugal, por Fernando Luiz Mouzinho de Albuquerque. Lisboa: Typographia de José Rodrigues Galhardo, 1833.

BYRON, Lord - **Œvres Completes de Lord Byron**. **Traduction nouvelle de Louis Barré.** Paris: Librairie centrale des publications populaires, 1856.

BYRON, Lord - **Peregrinação de Childe Harold Pilgrimage Poema de Lord Byron**. **Traducção do Inglez por Alberto Teles**. **Canto Primeiro Portugal e Espanha.** Lisboa: Livraria Ferreira, 1881.

BYRON, Lord – **The Poetical Works (Byron's Works, Complete in One Volume). Collected and Arranged, with Notes and Illustrations.** London: John Murray, 1855.

CAMÕES, Luís de – *Auto de El-rei Seleuco*, in **Teatro e Cartas.** 2.º vol. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.

CAMÕES, Luís de - **Os Lusíadas.** Prefácio e fixação do texto de Hernâni Cidade. 1.º vol. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.

Castello de Vide, in **Diario Illustrado**, Lisboa, 2.º ano, n.º 266, 6 de Abril de 1873, pp. 1-2.

CASTILHO, A. F. de – *Amostras d'uma traducção de Anacreonte*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1º ano, n.º 6, Junho de 1857, pp. 9-10.

CASTILHO, António Feliciano de – *A Serenissima Senhora Princeza D. Antonia de Saxonia-Coburgo-Gotha-Bragança e Bourbon*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 3.º ano, 1861, pp. 553-554.

CASTILHO, António Feliciano de – **Felicidade pela Agricultura.** Odivelas: Europress, 1987. [1.ª ed. 1903]

CASTILHO, António Feliciano de – *O Rapto de Europa, vertido de Moscho, e dedicado ao helenista insigne, e insigne poeta portuguez António José Viale*, in **Jornal de Bellas-Artes**, 1.º ano, n.º 3, Março de 1857, pp. 3-6.

CASTILHO, A. F. - *S. Bruno*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º II, Nov. 1843, pp. 19-27.

CASTRO, Joaquim Machado de – *Carta dirigida a pessoa indeterminada, de 3 de Fevereiro de 1817*, in LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, pp. 319-323.

CASTRO, Joaquim Machado de - *Carta que um Affeiçoado ás Artes do Desenho...* Lisboa, 1827, in LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, pp. 169-196.

CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura.** Lisboa: Depositario Livraria Coelho,1937.

CASTRO, Joaquim Machado de – *Discurso sobre a utilidade do desenho...*, Lisboa, 1818, in LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, pp.197-256.

CHABY, Cláudio de – *Só Deus! Poesia offerecida ao Senhor Francisco Augusto Metrass com tributo de veneração pelo seu merito artistico, ao quadro original Só Deus! apresentado na preterita exposição da Academia das Bellas Artes pelo professor de pintura historica da mesma Academia o Sr. Francisco Augusto Metrass*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 2º ano, 1.ª série, n.º 8, 1858, pp. 8-10.

CHOMPRÉ – **Diccionario Abbreviado da Fabula para a intelligencia dos Poetas, dos Paineis, e das Estaturas, cujos argumentos são tirados da Historia Poetica.** Lisboa: Regia Officina Typografica, 1783.

COELHO, J. M. Latino – *O Infante D. João*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, 4.º ano, 1862, pp. 169-179.

CORDEIRO; Luciano – **Da Arte Nacional: Conferencias Scientifico-Litterarias.** Lisboa: Typographia do Jornal – O Paiz, 1876.

CORDEIRO, Luciano – **Livro de Crítica. Arte e Litteratura Portugueza d'Hoje. 1868-1869**. Porto: Typographia Lusitana Editora, 1869.

CORDEIRO, Luciano - **Segundo Livro de Crítica. Arte e Litteratura Portugueza d'Hoje. (Livros, Quadros e Palcos).** Porto: Typographia Lusitana Editora, 1871.

CORDEIRO, Luciano – **Thesouros d'Arte**. **Relances d'um Viajante.** Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1875.

CORDEIRO, Luciano – **Viagens. Hespanha e França.** Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1874.

COSTA, Felix da – **The Antiquity of the Art of Painting.** Introduction and notes by George Kubler. New Haven and London: Yale University Press, 1967.

COSTIGAN, Arthur William – **Cartas sobre a Sociedade e os Costumes de Portugal 1778-1779.** Tradução, Prefácio e Notas Augusto Reis Machado, vol. I, Lisboa: Círculo de Leitores, 1992. [O original inglês tem o título: **Sketches of Society and Manners in Portugal in a series of letters**. London, 1787.]

Curiosidades [Artigo sobre a Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura], in **Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana Redacção Patriotica**, Lisboa, 1.º vol., n.º 5, 1816, pp. 80-85.

D. PEDRO V – **Escritos de El-Rei D. Pedro V.** Coligidos e publicados pela Academia das Sciências de Lisboa. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926-1930. 5 volumes.

D. PEDRO V – *Considerações sobre a Instrução Publica*, in **Escritos de El-Rei D. Pedro V.** Coligidos e publicados pela Academia das Sciências de Lisboa, vol. IV, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926-1930, pp. 23-70, Parte I, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1856 e Parte II - Lisboa, 22 de Março de 1856.

D. PEDRO V – *Manuscritos Incompletos* [Sobre a construção de navios], in **Escritos de El-Rei D. Pedro V.** Coligidos e publicados pela Academia das Sciências de Lisboa, vol. III, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926. pp. 349-351.

D. PEDRO V – *Viagem ao Norte do País em 1852*, in **Escritos de El-Rei D. Pedro V.** Coligidos e Publicados pela Academia de Sciências de Lisboa, vol. I, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923, pp.1-50

D. PEDRO V – *Viagem de D Pedro V ao Estrangeiro em 1854*, in **Escritos de El-Rei D. Pedro V.** Coligidos e Publicados pela Academia de Sciências de Lisboa, Vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923, pp. 51-349.

D. PEDRO V – *Viagem de D Pedro V ao Estrangeiro em 1855*, in **Escritos de El-Rei D. Pedro V**. Coligidos e Publicados pela Academia de Sciências de Lisboa, vol. II. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924, pp. 5-285.

D. PEDRO V [pseudónimo Azoubolos] - *A Praça de Gaeta*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 2.º ano, 1860, pp. 524-527.

DENIS, Ferdinand – **Portugal.** Paris: Firmin Didot Frères, Éditeurs, 1846. L'Univers. Histoire et Description de tous les Peuples.

DENIS, Ferdinando – **Portugal Pittoresco ou Descripção Historia d'este Reino**. Lisboa: Typ. de L. C. da Cunha, 1847. 5 volumes.

DIDEROT; D'ALEMBERT - **L'Encyclopédie. Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Méchaniques, avec leur Explication. Dessin et Peinture.** Paris, 2001. [Edição fac-similada].

Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts, tome premier, Paris: Chez Panckoucke, Libraire / Liège: Chez Plomteux, Imprimeur des États, 1788.

Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts, tome deuxième, Paris: Chez Panckoucke, Libraire, 1791.

ENES, António - *Decima Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes*, in **Artes e Letras**, Lisboa, 3.ª série, 1874, n.º2, pp. 29-31; n.º 3, pp. 43-44; n.º 4, pp. 62-63; e n.º 5, 66-67.

ENES, António - *Decima Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes*, in **Artes e Letras**, Lisboa, 1874, 3ª série, nº.2, pp. 29-31; n.º 3, pp. 43-44; n.º 4, pp. 62-63; e n.º 5, 66-67.

Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843.

Estatutos da Sociedade Nacional de Belas Artes. Instituição de Utilidade Pública. Aprovados em sessões da Assembléa Geral de 28 de Agosto, 25 e 30 de Outubro de 1915. Lisboa: Typ. do Anuário Comercial, 1916.

Estatutos da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Lisboa: Typographia do Futuro, 1862.

Estatutos da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Lisboa: Typographia de M. da Costa, 1863.

FERREIRA, Andrade - *A Academia das Bellas-Artes de Lisboa e a Necessidade de uma Reforma*, in **Illustração Luso-Brazileira**, Lisboa, vol. I, n.º 17, 26 de Abril de 1856, p. 135; vol. I, n.º 18, 3 de Maio de 1856, p. 139; vol. I, n.º 20, 17 de Maio de 1856, pp. 154-155; vol. I, n.º 21, 24 de Maio de 1856, p. 162; vol. I, n.º 23, 7 de Junho de 1856, pp. 182-183; vol. I, n.º 26, 28 de Junho de 1856, pp. 202-203.

FERREIRA, Andrade – *Revista Critica e Litteraria de 1858*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 1.º ano, 1859, pp. 63-65.

FERREIRA, José Maria de Andrade – *Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes*, in **Artes e Letras**, Lisboa, Maio de 1872, pp. 70-73.

FERREIRA, José Maria de Andrade – **A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

FERREIRA, José Maria de Andrade – *Francisco Augusto Metrass*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 2.º ano, 1860, pp. 487-501 e 3º ano, 1861, pp. 83-100.

FERREIRA, José Maria de Andrade – **Reinado e Últimos Momentos de D. Pedro V.** Terceira Edição, Correcta e augmentada com uma carta do proprio punho do Rei finado. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1862. [A 1.ª ed. é de 1861]

FONSECA, António Manuel da - **Explicação Collectiva de Quadros d'Invenção e Copias Executados por Antonio Manoel da Fonseca, Lisbonense, Durante o progressivo curso de seus estudos nas Academias de Roma.** Lisboa. Typ. de M. de Jesus Coelho, e Comp.ª, 1835.

FURTADO, Thadeu – **Apontamentos para a Historia da Academia Portuense de Bellas Artes.** Coimbra: imprensa da Universidade, 1896.

GARRETT Almeida – *O Claustro de Belem*, in **Jornal das Bellas-Artes**, Lisboa, tomo I, n.º VI, pp. 87-88.

GARRETT, Almeida – *Camões*, in **Obras Completas**, vol. I, Rio de Janeiro / Lisboa: H. Antunes & C.ª Livraria Editora [1904], pp.193-262.

GARRETT, Almeida - *Diário da Minha Viagem a Inglaterra*, in **Obras Completas**, vol. II, Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora / Livraria Moderna / Typographia, 1904, pp. 471-480

[GARRETT, Almeida] – *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa 1843*, in **Jornal das Bellas-Artes**, Lisboa, tomo I, N.º IV, 1843, pp. 55-66.

GARRETT, Almeida – *Introducção*, in **Jornal das Bellas-Artes**, Lisboa, tomo I, n.º I, Out. 1843, pp. 1-2.

GARRETT, Almeida – *O «Impromptu» de Cintra*, in **Obras Completas**, vol. I, Rio de Janeiro / Lisboa: H. Antunes & C.ª Livraria Editora [1904], pp. 615-616.

GARRETT, Almeida - *O Castello de Dudley. Folhas tiradas de um album de um emigrado*, in **Obras Completas**, vol. II, Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora / Livraria Moderna / Typographia, 1904, pp. 481-486.

GARRETT, Almeida – *O Retrato de Venus*, in **Obras Completas**, vol. I, Rio de Janeiro / Lisboa: H. Antunes & C.ª Livraria Editora [1904], pp. 3-40.

GARRETT, Almeida – Poema *A Liberdade*, in **Obras Completas**, vol. I, Rio de Janeiro / Lisboa: H. Antunes & C.ª Livraria Editora [1904], p. 72.

GARRETT, Almeida – *Poema Solidão, in Flores sem Fructo*, Livro Primeiro, in **Obras Completas**, vol. I, Rio de Janeiro / Lisboa: H. Antunes & C.ª Livraria Editora [1904], pp. 148-149.

GARRETT, Almeida - *Portugal na Balança da Europa*, in **Obras Completas**, vol. II, Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora / Livraria Moderna / Typographia, 1904, pp. 527-605.

GARRETT, Almeida – **Romanceiro.** Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

GARRETT, Almeida – *Tratado de Educação*, in **Obras Completas**, vol. II, Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora / Livraria Moderna / Typographia, 1904, pp.281-343.

GARRETT, Almeida – *Viagens na Minha Terra*, in **Obras Completas**, vol. II, Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora / Livraria Moderna / Typographia, 1904, pp. 149-276.

GORANI, Giuseppe – **Portugal**. **A Corte e o País nos anos de 1765 a 1767.** Tradução, Prefácio e Notas Castelo-Branco Chaves. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

HENRY - **École de Dessin. Cours de Sujets de Genre.** Paris: Monrocq Frères, [18--]. Bibliothèque de l'École de Dessin.

HERCULANO, Alexandre – *Estudos Moraes II. O Parocho d'aldeia*, in **O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo.** Lisboa: Sociedade Propaganda dos Conhecimentos Úteis, 2.ª série, 3.º vol., 1844, pp. 117-120.

HERCULANO, Alexandre – **Eurico, o Presbítero.** 5. ª ed., Lisboa: Publicações Europa-América,1994. Colecção «Livros de Bolso Europa-Amércia», n.º 235.

HERCULANO, Alexandre – *Monumentos Pátrios*, in **Opúsculos I**. Lisboa: Presença, 1982, pp. 174-219.

HOLANDA, Francisco – **Da Ciência do Desenho.** Lisboa: Livros Horizonte,1985.

HOLANDA, Francisco – **Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco - **Da Pintura Antiga.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco - **Diálogos em Roma.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco - **Do Tirar Polo Natural.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de - **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

HOLSTEIN, Marquês de Sousa – *Academia Real de Bellas Artes de Lisboa*, in **Diccionario Popular Historio, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 1.º Vol., Lisboa: Lallemant Frères, Typ., 1876, pp. 47-48.

HOLSTEIN, Marquês de Sousa – *Domingos António de Sequeira*, in **Artes e Letras**, Lisboa, 1874, 3.ª série, n.º 5, pp. 75-78; n.º 6, pp. 89-92; n.º 7, pp. 104-107; n.º 8, pp. 122-124; n.º 9, pp. 137-139; n.º 10, pp. 151-154; n.º 11, pp. 166-169; n.º 12, pp. 182-185; 1875, 4.ª série, n.º 1, pp. 7-9; n.º 2, pp. 26-28; n.º 3, pp. 39-42; n.º 5, pp. 70-72.

[HOLSTEIN, Marquês de Sousa] – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, a Organização dos Museus e o serviço dos Monumentos Historicos e da Archeologia offerecidaas á Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

Hospital Estephania, in **Diario Illustrado**, Lisboa, 2.º ano, n.º 202, 22 de Janeiro de 1873, p. 1.

INGRES – **Écrits sur l'Art.** Paris: La Bibliothèque des Arts,1994. Collection Pergamine.

Já chegou o Romantismo até a Alfama, in **Revista Universal Lisbonense. Jornal dos Interesses Physicos, Moraes, e Litterarios por uma Sociedade Estudiosa.** Lisboa: Imprensa Nacional, tomo I, 7.º da 3.ª série, n.º 31 de 5/5/1842, artigo 339, p. 374.

Jornal das Bellas-Artes. Lisboa, tomo I, n.º 1 (Out. 1843) - n.º 6 (1846); 1848.

Jornal de Bellas-Artes. Lisboa: Typ. do Progresso, 1.ª série, 1.º ano, n.º 1 (Jan. 1857) – 1.ª serie, 2.º ano, n.º 8 (1858).

JUROMENHA, Visconde de – **Cintra Pinturesca**, **ou Memoria Descriptiva da Villa de Cintra**, **Collares**, **e seus arredores.** Sintra: Câmara Municipal / Gabinete de Estudos Históricos e Documentais, 1989-1990. [Reimpressão anastática da edição original de Lisboa: Typoghaphia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1838.]

KINSEY, W. M. – **Portugal Illustrated; in a series of Letters.** London: Treuttel, Würtz, and Richter, Soho Square, 1828.

LAIRESSE, Gerardo - **Principios do Desenho tirados do Grande Livro dos Pintores ou da Arte da Pintura**... Lisboa. Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

LANDMANN, George – **Historical, Military, and Picturesque Observations on Portugal, illustrated by seventy-five coloured plates, including authentic plans of the sieges and battles fought in the peninsula during the late war.** London: Printed for T. Candell and W. Davies, Strand, by W. Bulmer and Co. Cleveland-Row, St. James, 1818. 2 volumes.

LARANJO, José Frederico – **Elogio histórico de D. Pedro Quinto recitado no dia 29 de Setembro de 1873 na inauguração da estátua do mesmo rei em Castello de Vide e precedido de alguns apontamentos sobre o monumento e inauguração.** Porto: Typographia Central, 1874.

LEAL JÚNIOR, Mendes – *O Campino*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 2.º ano, 1860, pp. 36-39.

LEAL JÚNIOR, Mendes – *Aspiração*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1.º ano, n.º 4, Abril de 1857, pp. 9-12.

LEAL JÚNIOR, Mendes – *O Enterro de Cristo*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1.º ano, n.º 6, Junho de 1857, pp. 8-9.

LEAL JÚNIOR, Mendes – *O Juizo de Salomão*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1.º ano, n.º 5, Maio de 1857, p. 12.

LEAL, J. M. da Silva - *Biographia de Domingos Antonio de Sequeira*, in **Jornal das Bellas-Artes,** tomo I, n.º II, Nov. 1843, pp. 28-32.

LEAL, J. M. da Silva - *S. João Baptista*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º I, Out. 1843, pp. 13-16.

LEAL, Mendes – *S. M. El-Rei o Sr. D. Pedro V*, in **Revista Contemporanea de Portugal e Brazil**, Lisboa, 3.º ano, 1861, pp. 1-5.

LEMOS, João de – **Cancioneiro**, 2.º vol., Religião e Pátria. Lisboa: Escriptorio de Editor, 1859.

LICHNOWSKY, Príncipe – **Portugal. Recordações do Anno de 1842.** Traduzido do Allemão. 2.ª ed. correcta e annotada. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845. [A 1.ª ed. original: Felix Maria Vincenz Andreas Lichnowsky - **Portugal. Erinnerungen aus dem Jahre 1842**. Mainz: Verlag von Victor von Zabern, 1843.]

LICHNOWSKY, Príncipe – **Portugal. Recordações do Anno de 1842**. Prefácio e Notas por Castelo Branco Chaves. Lisboa: Edições Ática 1947.

LIMA, Rangel de – *A Duodecima Exposição das Sociedade promotora de bellas artes em Portugal*, in **Diário de Notícias**, 16.º ano, n.º 5115, 3/5/1880; n.º 5118, 6/5/1880; n.º 5124, 12/5/1880 e n.º 5137, 25/5/1880.

LIMA, Rangel de – *Antonio José Patricio*, in **Artes e Letras**, Lisboa, 1874, 3.ª série, n.º 9, pp. 139-142.

LIMA, Rangel de – *João Christino da Silva*, in **A Arte**, Lisboa, Dezembro de 1879, pp. 179-183.

[LIMA Rangel de] Rapin – *Revista Artistica*, in **A Arte**, Lisboa, Janeiro de 1879, pp. 14-15.

[LIMA, Rangel de] R. – *Thomaz José da Annuunciação*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 2.º ano, vol. II, n.º 32, 15/4/1879, pp. 58-59.

LIMA, Rangel de – *Visconde de Meneses*, in **Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro**, Lisboa, 3.º ano, volume III, n.º 54, 15/3/1880, pp. 44-45.

LOBO, J. J. Ferreira - **Palavras de D. Pedro V.** Lisboa: Typographia Lisbonense, 1869.

LOUREIRO, Francisco de Sousa - **Na sessão publica triennal, e distribuição dos premios na presença de Suas Magestades Fidelissimas, em 29 de Dezembro de 1843. Discurso pronunciado pelo director**... Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1844.

LUPI, Miguel Angelo – **Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Dirigidas ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Vice-Inspector da mesma Academia.** Lisboa: Imprensa nacional, 1879.

MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecções de Memorias** relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal... Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte Portuguesa, n.º V. [1.ª ed. de Lisboa, 1823].

MACHADO, Cirilo Volkmar – **Tratado de Arquitectura & Pintura.** Paleografia de Ana Calado Inácio; Transcrição, Prefácio e Notas de Francisco Gentil Berger; Nota de Abertura de Augusto Pereira Brandão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Serviço de Educação e Bolsas, 2002.

MACHADO, Júlio César – *Víctor Bastos, Esculptor*, in **A Illustração de Portugal e Brazil**, Lisboa, ano I, n.º 6, 7/2/1885, pp. 91-94; n.º 7, 14/2/1885, pp. 103-107; n.º 8, 21/2/1885, pp. 118-119.

MARQUES, Joaquim António – *Biographias Artisticas João Pedro Monteiro*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1.º ano, n.º 2, Fevereiro de 1857, pp. 5-6.

MARQUES, Joaquim António – **O quadro de Enéas. Analyse.** Lisboa: Typographia Universal, [185-].

[MARQUES, Joaquim António] M. – *Thomaz José da Annunciação*, in **Revista Contemporanea**, Lisboa, 1.º ano, 1859, pp. 491-500.

MARTINS, Francisco Vasques – *Relatório de 25 de Outubro de 1856*, in **Na Sessão Triennal e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856, pp. 13-16.

MARTINS, Francisco Vasques – **Relatório Lido em 30 de Dezembro de 1852 Na Sessão Triennal e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa em presença de Suas Magestades Fidelissimas e Altezas.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852.

MARTINS, Francisco Vasques - *Relatório*, in **Na Sessão Publica Triennal e distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas, e Altezas em 25 de Outubro de 1856.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856, pp. 14-16.

MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos - **Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais.** 15.ª ed. Braga: Edição do Movimento Bartolomeano, 1962.

MEDWIN, Thomas – **Journal of the Conversations of Lord Byron, noted during a residence with his lordship at Pisa, in the years 1821-1822.** Paris: Published by L. Baudry, 1824. 2 volumes.

MENDONÇA, A. P. Lopes de – **Memorias d'um Doido.** 3.ª ed. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, [196-?].

MENDONÇA, Lopes de (Tradução de) – *Estudo crítico de M. Macaulay* sobre a *Vida de lord Byron, por Thomas Moore*, in **Archivo Pittoresco**, Lisboa, vol. 1, 1857-1858, pp. 242-243; 253-255; 258-260; 270-272; 282-284; 298-299; 330-233..

Menos Romantico, in **Revista Universal Lisbonense. Jornal dos Interesses Physicos, Moraes, e Litterarios por uma Sociedade Estudiosa.** Lisboa: Imprensa Nacional, tomo I, 2.º da 4.ª série, n.º 38 de 23/6/1842, artigo 536, p. 455.

MERELLO Agostinho Victor – *Album: chegada de dois artistas* (datada de 15 de Janeiro de 1848), in **Jornal das Bellas-Artes**, Lisboa, 2.ª série, 1848, tomo I, n.º I, p. 6.

MOORE, Thomas – **The Life, Letters and Journals of Lord Byron. A Complete Edition.** London: John Murray, Albemarle Street, 1901. [1.ª edição em 2 volumes de 1830]

MOTTA, Theodoro da; GHIRA, M. - **Compendio de Desenho Linear, para uso das escolas de instrucção primaria.** 5.ª ed. Lisboa: Livraria de Campos Junior 1878.

MURPHY, James – **Travels in Portugal; through the provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estrematura, and Alem-Tejo, in the years 1789 and 1790.** London: A. Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies, 1795.

MURPHY, James – **Viagens em Portugal.** Tradução, Prefácio Notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

NORMAND, Charles – **Parallèle de Diverses Méthodes du Dessin de la Perspective, d'après les Auteurs Anciens et Modernes. Ce Parallèle élémentaire et pratique est divisé en neuf parties. Chacune des parties est enseignée par une méthode différente; et, par leur rapprochement, on voit que, dérivant du même principe géometrique, elles donnent tout le même résultat**... Paris: Chez l'Auteur / Pillet Ainé Imprimeur-Libraire / Carilian-Goeury, Libraire / Bance Fils, Marchand d'estampes / Rey et Gravier, Libraire (de l'Imprimerie de Pillet Ainé), 1833.

Noticiario – Gravuras a agua-forte, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisoba, 1.º ano, n.º 3, Março de 1857, p. 16.

NUNES, Filipe - **Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva.** Fac-simile da Edição de Lisboa de 1615. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

PAGANINO, R. – *Só Deus*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1.º ano, n.º 1, Janeiro de 1857, pp. 10-11.

PATO, Bulhão – *A Cruz Mutilada*, in **Memorias, Scenas da Infancia e Homens de Lettras**, tomo I, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1894, pp. 163-178.

PATO, Bulhão – *A Primeira Visita ao Vale de Santarem*, in **Memorias, Scenas da Infancia e Homens de Lettras**, tomo I, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1894, pp. 149-161. [O texto original foi escrito no Monte de Caparica, Torre, a 16 de Fevereiro de 1893]

PATO, Bulhão – *D. Pedro V*, in **Memorias, Homens Politicos**, tomo II, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias 1894, pp. 207-221.

PATO, Bulhão – *Os Últimos Dias de Alexandre Herculano*, in **Memorias, Scenas da Infancia e Homens de Lettras**, tomo I, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1894, pp. 251-275.

PATO, Bulhão - *Vaes Partir*, in **Jornal de Bellas-Artes**, Lisboa, 1.º ano, n.º 4, Abril de 1857, p. 13.

PEDROZO, J.– **A Gravura de Madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estylos.** Lisboa: Empreza – Horas Romanticas, 1872.

PINA, Ruy de – **Chronica d'El-Rei D. Duarte.** Lisboa: Escriptorio, 1901. Bibliotheca de Classicos Portuguezes, vol. XXVIII.

PINHEIRO, Manuel Maria Bordalo - *Duas palavras ácerca do movimento artistica da Peninsula*, in **Artes e Letras**, Lisboa, Março de 1872, pp. 34-35.

PORTUENSE, Vieira - *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Junior, primeiro pintor da camara, e côrte, elente da mesma academia*. *Por ordem de sua alteza real.* Lisboa, 1803; in PASSOS, Carlos – **Vieira Portuense.** Porto: Portucalense Editora, 1953, pp. 97-100.

Premio da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. 7.º anno. Album de Gravuras Lisboa: [Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal], 1868.

RACZYNSKI, Conte A. – **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal.** Paris: Jules Renouard et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1847.

RACZYNSKI, Conte Athanase – **Histoire de l'Art Moderne en Allemagne.** Paris: Chez Jules Renouard, Libraire, 1836. 4 vols.

RACZYNSKI, Conte A. – **Les Arts en Portugal.** Paris: Jules Renouard et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1846.

RAMALHO, Monteiro – **Folhas d'Arte.** Lisboa: M. Gomes Editor e Typographia Portuense, 1897.

Recueil de Planches du Dictionnarire des Beaux-Arts, faisant partie de l'Encyclopédie Méthodique par ordre de matières. Paris: Chez H. Agasse, Imprimeur-Librairie, an. 13 – 1805.

Relatorio dirigido ao Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artistico e a organização do serviço dos museus, monumentos historicos e archeologia. Primeira Parte. Relatorio e projectos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1861-1862. Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1862.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno Social de 1862-1863. Lisboa: Typ. da Sociedade Franco-Portugueza, 1863.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1863-1864 (3º anno social). Lisboa: Typographia Universal, 1864.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1864-1865 (4º Anno Social). Apresentado pelo conselho em sessão da assembléa geral de 18 d'agosto de 1865. Lisboa: Typographia Universal, 1865.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1865-1866 (5º anno social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1866. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1867.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no Anno de 1866-1867 (6º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 15 de novembro de 1868. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1868.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no Anno de 1873-1874 (10º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 1 de maio de 1875. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1875.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no Anno de 1875-1876 (11º Anno Social). Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 26 de junho de 1879. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1879.

Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no 12º Anno Social. Apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembléa geral de 21 de maio de 1883. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1883.

Relatório da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no 14º Anno Social. Lisboa: Typ. Lallemant, 1901.

Relatorio que o Professor Substituto de Architectura, servindo de Secretario da Academia das Bellas-Artes de Lisboa leo perante a Augusta Pessoa de Sua Magestade, A Rainha, e d'El-Rei Seu Augusto Esposo, no dia 30 de Novembro de 1840, em que teve lugar a Sessão Solemne da mesma Academia, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa, desde 1840 a 1856.** Lisboa: s.e.,1840

ROBIN, M. – *Historique*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts, Tome Premier, Paris: Chez Panckoucke, Libraire; Liège: Chez Plomteux, Imprimeur des États, 1788, p. 416.**

ROBINSON, J. C. – **Cintra. "An English Landscape Garden in Portugal."** Extracted from the Times newspaper, Dec. 28, 1886. London: Privately printed at the Chiswick Press, 1887.

RODRIGUES, Francisco de Assis – *Commemorações. Joaquim Machado de Castro*, in **Revista Universal Lisbonense**, n.º 7, 1842-1843, n.º do artigo 1029, pp. 99-102.

RODRIGUES, Francisco de Assis - **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura e Gravura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

RODRIGUES, Francisco de Assis - **Discurso Pronunciado em 30 de Dezembro de 1852, na Sessão Publica Triennal, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas e Altezas.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Memoria d'Esculptura. Apresentada e preferida no concurso para o provimento do lugar de professor substituto da aula e laboratorio d'esculptura.** Lisboa: Impressão Regia, 1829.

RODRIGUES, Francisco de Assis - **Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano, dedicado á mocidade estudiosa, que se applica ás Artes do Dezenho.** Lisboa: Typographia de A. S. Coelho & Comp.ª, 1836.

RODRIGUES, Francisco de Assis - **Na Sessão Publica Triennal e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa na Presença de Suas Magestades Fidelissimas em 29 de Março de 1862. Discurso Pronunciado por**... Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1862, pp. 1-11.

RODRIGUES, Francisco de Assis - **Na Sessão Publica Triennal, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas, e Altezas, em 25 de Outubro de 1856, Discurso Pronunciado por**... Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856, pp. 3-11.

ROUSSEAU, Jean-Jacques – **Emílio.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1990. 2 volumes. Colecção de Livros de Bolso Europa-América, n.º 523 e 524.

RUDERS, Carl Israel - **Viagem em Portugal 1798-1802.** Tradução de António Feijó. Prefácio e Notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981. Série Portugal e os Estrangeiros.

SANTOS, Alfredo Elviro dos – **As Artes Portuguezas no Século XIX ou breves considerações sobre o seu estado, causas e remedios do mesmo.** Braga: Typographia Lusitana, 1882.

[SANTOS, João José dos] - **Catalogo dos Livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1862.

SANTOS, João José dos – **Discurso que deveria ser recitado na Academia de Bellas Artes de Lisboa por occasião da sessão solene trienal em 29 de Março de 1862 dedicado á mesma Academia.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

SANTOS, João José dos – **Exame Critico do Opusculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira.** Lisboa: Typ. de G. M. Martins, 1860.

SCHADOW, Guillaume - *Pensées sur l'Éducation d'un Peintre*, in RACZYNSKI, Conte Athanase – **Histoire de l'Art Moderne en Allemagne**, tome I, Paris: Chez Jules Renouard, Libraire, 1836, pp. 273-280.

SENDIM, Mauricio Jozé – *Desenho Elementar da Figura Humana*, in **Tractado Elementar de Desenho e Pintura.** Lisboa: Imprensa de C. A. da Silva Carvalho, 1840.

SEQUEIRA, José da Costa - **Relatorio que perante as Augustas Pessoas de Suas Magestades A Rainha, e El-Rei Seu Augusto Excelso Esposo, leo o Professor Substituto servindo de Secretario da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, no dia 22 de Dezembro do corrente anno, em que teve lugar a Sessão Solemne Trienal da mesma Academia.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1844, pp. 3-15.

SEQUEIRA, José da Costa – **Compendio de Geometria Pratica Applicada ás operações do Desenho.** Lisboa: Typ. da Academia das Bellas Artes, 1839.

SEQUEIRA, José da Costa - **Noções Theoricas de Architectura Civil, seguidas de um Breve Tractado das Cinco Ordens de J. B. de Vignola.** Lisboa: Typographia de A. S. Coelho, 1839.

SEQUEIRA, José da Costa **- Relatorio que perante as augustas pessoas de suas magestasdes a rainha, e el-rei seu excelso esposo, leo o professor substituto servindo de secretario da Academia das Belas-Artes de Lisboa, no dia 22 de Dezembro do corrente anno, em que teve lugar a sessão solemne triennal da mesma academia.** Lisboa: Na Typographia de José Baptista Morando, 1844.

SERLIO, Sebastiano – **Tutte l'Opere d'Architettura et Prrospetiva.** Oviedo: Colegio Oficinal de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Asturias, 1986. 2 volumes. [Ed. fac-similada da ed. de Vinegia, 1600]

SILVA, João Cristino da – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866.** Lisboa: Typographia Universal, 1866.

SILVA, João Cristino da – **Segunda Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866.** Lisboa: Typographia Universal, 1866.

SILVA, L. A. Rebello da - *Epiphania*, in **Jornal das Bellas-Artes**, tomo I, n.º I, Out. 1843, pp. 3-7.

SILVA, L. A. Rebelo da – *S. Francisco Xavier*, in **Jornal das Bellas-Artes**, Lisboa, segunda série, 1846, tomo I, n.º II, pp. 9-11.

SILVA, Luís Augusto Rebelo da – *Elogio Histórico de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Pedro V*, in **Escritos de El-Rei D. Pedro V**, vol. I, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923, pp. XXI-XLV.

SOUTHEY, Robert – **Journals of a Residence in Portugal 1800-1801 and a Visit to France**. Ed. por Adolfo Cabral. Oxford: The Claredon Press, 1960.

SOUTHEY, Robert – **Letters Written During a Short Residence in Spain and Portugal**. 2.ª ed. Bristol: Printed by Biggs and Cottle, for T. N. Longman and O. Rees, Paternoster-Row, London, 1799.

STOCKDALE, W. Colebrooke – **Souvenir of Cintra. Drawn from Nature.** Devon: S. Brent, Brent Moor House, [1875]. [Gravuras coloridas]

STOCKDALE, W. Colebrooke – **Souvenir of Cintra. Drawn from Nature.** Devon: S. Brent, Brent Moor House, [1875]. [Gravuras a sépia]

TABORDA, José da Cunha - **Regras da Arte da Pintura com breves reflexões criticas sobre caracteres distinctivos de suas escolas, vidas, e quadros de seus mais célebres professores. Escritas na lingua italiana por Michael Angelo Pruneti...** Coimbra. Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte Portuguesa, n.º IV. [1.ª ed. de Lisboa, 1815].

TAYLOR, Le Baron I. – **Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Cote d'Afrique, de Tanger a Tétouan**, Deuxième Partie, Paris: A. F. Lemaitre, Éditeur, 1861.

THÉNOT J. P. [Jean Pierre] – **Cours Complet de Paysage.** Dedié a son Élève et ami M. Foussau de Colombel. Paris: Chez l'Auteur, Place des Victoires, 6, 1834. (Imprimerie de Poussielgue, rue du Croissant, 12)

THÉNOT, [Jean Pierre] - **Traité de Perspective Pratique, pour Dessiner d'aprés Nature.** Dédié a son élève Madame V. Barrois. Paris: Chez l'Auteur, Place des Victoires, 6, et chez les principaux libraires, éditeurs et marchands d'estampes de Paris et des departements, 1834. (Imprimerie de Poussielgue, rue du Croissant, 12)

THÉNOT, J. P. [Jean Pierre] – **Cours de Perspective Pratique.** Paris: Imprimerie de Firmin Didot, 1829.

VALLÉE, L. L. [Louis-Léger] **– Traité de la Science du Dessin, contenant la théorie générale des ombres, la perspective linéaire, la théorie générale des images d'optique, et de la perspective aérienne appliquée au lavis, pour faire suite a la geometrie descriptive.** Paris: Bachelier, Imprimeur-Libraire, 1838.

VASCONCELOS, Joaquim de – **A Reforma do Ensino de Bellas-Artes II (Analyse da Segunda Parte do Relatorio Official).** Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1878.

VASCONCELOS, Joaquim de – **A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III. Reforma do Ensino de Desenho. Seguida de um plano de organização das escolas e colecções do ensino artisticos com os respectivos orçamentos.** Porto: Imprensa Nacional, 1879.

VASCONCELOS, Joaquim de **– Conde de Raczynski (Athanasius). Esboço Biographico.** Porto: Imprensa Portugueza, 1875.

VIALE, António José – **Apontamentos para uma Biographia de Sua Magestade a Rainha a Senhora Dona Estephania de Saudosissima Memoria**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859.

VIALE, António José – **Tentativas Dantescas. Precedidas de uma carta de Sua Majestade El-Rei o Senhor D. Pedro V de Saudosissima Memoria**. Coimbra: Livraria Central de J. Diogo Pires – Editor, 1883.

VIDAL, Eduardo Augusto – *O Veado*, in **Artes e Letras**, Lisboa, Março de 1873, pp. 33-34.

VILHENA, Júlio de – **Cartas Inéditas de Rainha D. Estefânia.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

WATELET, M. – *Dessin*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts,** Tome Premier, Paris: Chez Panckoucke, Libraire; Liège: Chez Plomteux, Imprimeur des États, 1788, Liège, 1788, pp. 186-190.

WATELET, M. – *Paysage*, in **Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts**, Tome Premier, Paris: Chez Panckoucke, Libraire; Liège: Chez Plomteux, Imprimeur des États, 1788, pp. 619-625.

C - CATÁLOGOS

3ª exposição de quadros modernos. Catalogo illustrado Contendo 28 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas. Publicado por Alberto d'Oliveira. Lisboa: Typographia Elzeviriana, 1883.

4ª exposição de quadros modernos. Catalogo illustrado Contendo fac-similes dos desenhos originaes dos artistas. Publicado por Alberto d'Oliveira, Lisboa: Typographia Elzeviriana, 1884.

5ª exposição d'arte moderna. Catalogo illustrado Contendo 25 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas. Publicado por Alberto d'Oliveira, Lisboa: Typographia Luzo-Brasileira, 1885.

6ª exposição d'arte moderna. Catalogo Illustrado contendo 20 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas. Publicado por Alberto d'Oliveira, Lisboa: Typographia de Adolpho, Modesto & C.ª, 1886.

Academia das Bellas Artes de Lisboa. Exposição do Anno de 1852. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852.

Academia das Bellas Artes de Lisboa. Quarta Exposição. Anno de 1856. Descripção das Obras de Bellas-Artes. Lisboa: Typographia de Castro & Irmão, 1856.

Academia das Bellas Artes de Lisboa. Quinta Exposição. 1861. Descripção das Obras de Bellas-Artes. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1862.

Alfredo Keil 1850-1907. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português do Património Arquitectónico / Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 2001. [Catálogo da Exposição "Alfredo Keil 1850-1907", na Galeria de Pintura do Rei D. Luís em 2001].

As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. Lisboa / Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999. [Catálogo da Exposição "As Belas-Artes do Romantismo em Portugal", no âmbito das comemorações do II Centenário de Almeida Garrett, no Museu Nacional de Soares dos Reis, entre 29 de Outubro de 1999 e 30 de Janeiro de 2000].

CALADO, Margarida - *O corpo humano na perspectiva do ensino artístico*, in **A Permanência do Corpo. Academias da Escola de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa, 1999 pp. 15-28. [Catálogo da "Exposição do Património Artístico da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa", na Reitoria da Universidade de Lisboa, em Novembro de 1999].

[CALADO, Margarida; CALADO, Maria] – *Subsídios para a história do ensino artístico em Portugal*, in **Exposição Desenhos dos Séculos XIX e XX.** Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1975. [Catálgo da Exposição "Desenhos dos Séculos XIX e XX" na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, de 27 de Outubro a 9 de Dezembro de 1975]

Catalogo da Collecção de Desenhos da [*sic*] **Museu Nacional de Bellas Artes.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1905.

Catalogo da Exposição de Bellas Artes promovida pelo Gremio Artistico em 1891. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1891.

Catalogo Illustrado da Exposição de Bellas Artes promovida pelo Gremio Artistico em 1892. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1892.

Catalogo Illustrado da 7ª Exposição de Arte Promovida pelo Gremio Artistico. 1897. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, [1896]. [7ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico].

Catálogo da parte da livraria do falecido conselheiro Luciano Cordeiro que será vendida em leilão na noite do dia 1 de maio e seguintes de 1917 na rua Castilho n.º 15 rez do chão. Lisboa: Imprensa da Livraria Ferin, 1917.

Catalogo das Obras do Falecido Pintor Portuguez Visconde de Menezes, Membro das Academias de Bellas Artes de Roma e Lisboa, 1820-1878, Expostas no Salão Bobone. Lisboa: s. e., 1919.

Colecção Manuel Mendes. Lisboa: Museu do Chiado / Fundação Mário Soares, 2000. [Catálogo de exposição da colecção de artes plásticas de Manuel Mendes].

Colecção Mário Soares. Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 1996. [Catálogo da Exposição "Colecção Mário Soares", no Museu do Chiado, de 22 de Fevereiro a 21 de Abril de 1996].

Cópia de Quadros de Mestres antigos existentes nas principaes Galerias e Museos de Europa pelo falecido pintor portuguez visconde de Menezes (Luiz de Miranda Pereira de Meneses), Membro das Academias de Bellas Artes de Roma, Lisboa, da Academia Ingleza em Roma e da Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes 1820-1878. Lisboa: s. e.,1923.

Descripção das Obras apresentadas na primeira Exposição triennal da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, in **Discursos, Relatórios e Catálogos das Exposições da Academia das Bellas Artes de Lisboa, desde 1840 a 1856.** Lisboa: s.e.,1840.

Der Gothar Maler Paul Emil Jacobs (1802-1866). Ein Kunstler zwischen Klassizismus und Spatromantik. Gotha: Ausgabe by Gotha-Kultur, 2002. [Catálogo da Exposição de 18 Agosto a 10 de Novemvro de 2002.]

Desenho. A Colecção do MNAA. Lisboa: Electa / Lisboa 94, 1994. [Catálogo da Exposição no MNAA, de 19 de Maio a 31 de Dezembro de 1994].

Exposição de Bellas Artes do Gremio Artistico em 1893. Catalogo Illustrado. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1893. [3.ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico].

Exposição de Bellas Artes do Gremio Artistico em 1894. Catalogo Illustrado.
Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1892 [*sic*]. [4ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico].

Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1895. Catalogo Illustrado.
Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1895. [5ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico].

Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1896. Catalogo Illustrado.
Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1896. [6ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico].

Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico. 1899. Catalogo illustrado. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1899. [9ª Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico].

Exposição de Desenhos de Artistas da 2.ª Metade do Século XIX. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1940. [Catálogo da Exposição].

Exposição de Quadros Modernos. Catalogo Illustrado Contendo 24 reproducções em fac-simile dos Desenhos Originaes dos Artistas, 2ª edição, Lisboa: Publicado por: Alberto d'Oliveira, 1881.

Exposição de Quadros Modernos. Catalogo Illustrado Contendo 24 reproducções em fac-simile dos desenhos originaes dos artistas. Publicado por Alberto d'Oliveira. Lisboa: Typ. de Mattos Moreira & Cardosos, 1882.

FRANÇA, José-Augusto – **Arte Portuguesa do Século XIX.** Lisboa: Instituto Português do Património Cultural / Palácio da Ajuda. Antiga Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1988. [Catálogo da Exposição "Arte Portuguesa do Século XIX", na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, de Março a Maio de 1988].

GODINHO, Isabel Silveira (Planificação, coordenação e realização) – **D. Luís I. Duque do Porto e Rei de Portugal.** 2. ª ed. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura / Instituto Português do Património Cultura, 1990. [Catálogo da Exposição que decorreu no Palácio da Ajuda]

Gremio Artistico. Exposição extraordinaria commemorativa do 4º centenario do descobrimento do caminho maritimo para a India. Catalogo illustrado. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora, 1898.

Grupo do Leão. 7ª Exposição d'Arte Moderna. Catalogo Illustrado Com 24 fac-similis dos desenhos originaes dos artistas. Publicado por: Alberto d'Oliveira, Lisboa, 1887.

Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996. [Catálogo da Exposição: "Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII" na Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996].

Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1996. [Catálogo Catálogo da "Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa" no Pavilhão da Tapada da Ajuda, de 30 de Setembro a 5 de Outubro de 1996].

O Traço e a Cor. Desenhos e Aguarelas das Colecções do Museu de José Malhoa. Caldas da Rainha: Instituto Português do Património Cultura / Museu de José Malhoa, 1988.

PRAT, Louis-Antoine – **Dessins romantiques français provenant de collections privées parisiennes.** Paris: Musée de la Vie Romantique, 2001. [3 Mai-15 Juillet, 2001].

Sequeira. Um português na mudança dos tempos. Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional de Arte Antiga, 1996. [Catálogo da Exposição "Sequeira. Um português na mudança dos tempos", no Museu Nacional de Arte Antiga, Janeiro e Março de 1997].

SILVA, Raquel Henriques da - **Silva Porto 1850-1893. Exposição comemorativa do centenário da sua morte.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993. [Catálogo da "Exposição Silva Porto 1850-1893, comemorativa do centenário da sua morte", no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1993].

SILVEIRA, Maria de Aires – **João Cristino da Silva 1829-1877.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2000. [Catálogo da Exposição "João Cristino da Silva 1829-1877", no Museu do Chiado, de 6 de Abril a 18 de Junho de 2000].

SILVEIRA, Maria de Aires; TAVARES, Cristina Azevedo – **Miguel Ângelo Lupi 1826-1883.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2002. [Catálogo da Exposição "Miguel Ângelo Lupi 1826-1883", no Museu do Chiado, de 28 de Fevereiro a 26 de Maio de 2002].

Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Primeira Exposição. 1862. Lisboa: Typographia do Futuro, 1862.

Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Segunda Exposição, Segunda Edição, 1863. Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1863.

Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Terceira Exposição. 1864. Lisboa: Typographia Universal, 1864.

Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Quarta Exposição. 1865. Lisboa: Typographia Universal, 1865.

Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Quinta Exposição. 1866. Lisboa: Typographia Universal, 1866.

Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Sexta Exposição. 1867. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1867.

Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Setima Exposição. 1868. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1868.

Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Oitava Exposição. 1870. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1870.

Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Nona Exposição. 1872. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1872.

Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal. Decima Exposição. 1874. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1874.

Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Undecima Exposição. 1876. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1876.

Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Duodecima Exposição. 1880. Lisboa: Typ. de Christovão Augusto Rodrigues, 1880.

Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Decima Terceira Exposição. 1884. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, 1884.

Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Decima Quarta Exposição. 1887. Lisboa: Typographia Universal (Imprensa da Casa Real), 1887.

Ver Desenho 1. A aula de Desenho. Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes. Almada: Câmara Municipal de Almada / Departamento de Acção Sociocultural / Galeria Municipal de Almada, 1989. [Catálogo da Exposição "Ver Desenho 1. A aula de Desenho. Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes", na Galeria Municipal de Almada, em Janeiro de 1989].

D - ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA[2]

A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801). Bicentenário. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.

A Pintura maneirista em Portugal. A arte no tempo de Camões. Lisboa: Ministério da Cultura / Centro Cultural de Belém 1995.

[2] Excluiram-se algumas entradas de dicionários e de outras obras de referência.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de – *Romantismo*, in **Dicionário do Romantismo Literário Português.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 487-492.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de – **Teoria da Literatura.** 8.ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

ALDEMIRA, Luís Varela - **Um Ano Trágico. Lisboa em 1836. A-propósito do Centenário da academia de Belas artes, impressões, comentários, documentos.** Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937.

ALDEMIRA, Varela – **A Pintura na Teoria e na Prática.** Lisboa: Edição do Autor, 1961.

ALDEMIRA, Varela – **Estudos Complementares de Pintura.** Lisboa: Livraria Portugal / Grupo de Amigos do Autor, 1970.

ALLEN, Christopher – **French Painting in the Golden Age.** London: Thames & Hudson, 2003. World of art.

ALMEIDA, Alfredo Betâmio de – **O Desenho no Ensino Liceal.** Lisboa: s. e., [1960]. [Separata do n.º 10 da revistas «Palestra»].

ALMEIDA, Betâmio de – *Pintura Romântica Portuguesa* in **Pintura Romântica Portuguesa [Colecção de Diapositivos].** Lisboa: Universidade Aberta, 1986.

ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de – **Vítor Bastos: um escultor entre pintores.** Lisboa: 2004 [Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Policopiada.] 2 volumes.

ALVES, Herculano – **Símbolos na Bíblia.** Fátima / Lisboa: Difusora Bíblica 2001. Colecção Dinamização Bíblica 20.

ANACLETO, Regina – **História da Arte em Portugal. Neoclassiscismo e romantismo**, vol. 10, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

APARÍCIO, Paula Pelúcia – **Vieira Portuense. Cadernos de Desenho (1789-1800).** Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2005. [Folha da exposição "Vieira Portuense. Cadernos de Desenho (1789-1800)" no Museu Nacional de Arte Antiga, de 21 de Setembro a 31 de Dezembro de 2005].

d'ARAGÃO, Maximiano - **Estudos Históricos sobre Pintura.** Vizeu: Typ. Popular da Liberdade, 1897.

ARAÚJO, Agostinho Marques de – **Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825).** Porto, 1991 [Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Policopiada] 2 volumes.

ARAÚJO, Saulo – **Artífice ou Artista? Uma Problemática que Acompanha o Ensino Superior Artístico em Portugal no Século XIX.** Lisboa, 2002 [Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Policopiada.] 5 volumes.

ARNHEIM, Rudolf – **Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora.** Nova versão. 3.ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1986. Biblioteca Pioneira de Arte, Arquitectura e Urbanismo

ARTUR, Ribeiro – **Arte e Artistas Contemporaneos**, 3.ª série, Lisboa: Livraria Moderna, 1903.

ARTUR, Ribeiro – *Silva Porto*, in **Arte e Artistas Contemporaneos**, 1.ª Série, Lisboa: Livraria Ferin, 1896, pp. 3-28.

BAPTISTA, Maria João Q. – *James Murphy e o Mosteiro de Santa Maria da Vitória*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal**. Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 291-306.

BARREIRA, Cecília - *António Feliciano de Castilho: Para uma Utopia da Felicidade*, in CASTILHO, António Feliciano de – **Felicidade pela Agricultura.** Odivelas: Europress, 1987, pp. 8-14.

BARROS, Leitão de **– Elementos de História da Arte (Aprovado oficialmente para uso da 4ª e 5ª classes dos Liceus).** Lisboa: Tipografia do Comércio, 1923?.

BARZUN, Jacques - **Da Decadência à Alvorada. 500 Anos de Vida Cultura do Ocidente. De 1500 à Actualidade.** Lisboa: Gradiva, 2003.

BEAUMONT, Maria Alice Mourisca – **Domingos António de Sequeira. Desenhos.** Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1972-1975.

Biblioteca Central das Obras Públicas. Catálogo de Publicações dos séculos XVI, XVII e XVIII. Lisboa, 1973

BÉNÉZIT, E. – **Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs: de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers**. 4 ème. éd., nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse. Paris: Éditions Gründ, 1999. 14 volumes.

BLUNT, Anthony – **Arte Y Arquitectura en Francia, 1500-1700.** 2.ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. Manuales Arte Cátedra.

BORRALHO, César – *A árvore na paisagem romântica*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal**. Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 63-68.

BORRALHO, Maria Júdice – *William Beckford e a paisagem*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal**. Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 59-62.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut - *Friedrich Wilhelm Schadow*, in **The Dictionary of Art**, vol. 28, London: Macmillan Publishers Limited / New York: Grove, 1996, p. 46.

BRAGA, Teófilo - **Garrett e o Romantismo.** Porto: Livraria Chardron, 1903.

BRAGA, Teófilo **- Garrett e os Dramas Românticos.** Porto: Livraria Chardron, 1905.

BRAGA, Teófilo - **História do Romantismo em Portugal.** Lisboa: Ulmeiro, 1984. [Fac-símile da edição de 1880].

BRAGA, Teófilo – *Soares de Passos (Escorço Biográfico)*, in PASSOS, A. A. Soares de – **Poesias.** Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmãos - Editores, 1984, pp. 5-37. Biblioteca Iniciação Literária, n.º 61.

BRAGA, Teófilo (?) – *Byron*, in **Encyclopedia Portugueza Illustrada Diccionario Universal.** Publicado sob a Direcção Maximiano Lemos, vol., II, Porto: Lemos & C.ª, Successor, [1900-1909], p. 326.

BRANDÃO, Fernando de Castro - **O Liberalismo e a Reacção 1820-1834 Uma Cronologia.** Lisboa: Europress / Heuris, 1990.

BRUNO, Sampaio – **A Geração Nova (Ensaios críticos).** Porto: Livraria de Chardron de Lello & Irmãos – Editores, 1984. Biblioteca Iniciação Literária n.º 55.

BROWN, David Blayney – **Romanticism.** London / New York: Phaidon Press, 2001. Arts & Ideas.

BUESCU, Helena Carvalhão – *João Cristino da Silva e o Tema da Paisagem na Literatura Portuguesa de Meados do Século XIX*, in **João Cristino da Silva 1829-1877.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2000, pp. 77-85. [Catálogo da Exposição "João Cristino da Silva 1829-1877", no Museu do Chiado, de 6 de Abril a 18 de Junho de 2000].

BÜTTNER, Frank – *Peter (Joseph von) Cornelius*, in **The Dictionary of Art**, vol. 7, London: Macmillan Publishers Limited / New York: Grove, 1996, pp. 870-873.

BUXTON, John – *Byron in Portugal*, in **Romantismo. Imagens de Portugal na Europa Romântica.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 155-160.

CABRAL, Adolfo de Oliveira – **Southey e Portugal. 1774-1801. Aspectos de uma biografia literária.** Obra Patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Lisboa: P. Fernandes, S.A.R.L., 1959.

CAETANO, Joaquim de Oliveira - *Félix da Costa Meesen*, in **Dicionário da Arte Barroca em Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 288-289.

CALADO, Margarida – *A Academia do Nu*, in **Dicionário da Arte Barroca em Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 17-18.

CALADO, Margarida – **O Convento de S. Francisco da Cidade.** Lisboa: Faculdade de Belas Artes / Universidade de Lisboa, 2000. Biblioteca d'Artes, n.º 1.

CALADO, Margarida – *O Ensino do Desenho, 1836-1987*, in **"... o risco inadiável". O Caderno do Desenho.** Lagoa Henriques. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa / Jubileu do Professor Lagoa Henriques, 1988, pp. 76-117;

CALADO, Maria – *José da Costa Sequeira, Arquitecto e Professor*, in **Noções Teóricas de Arquitectura Civil 1839 Breve Tratado das Cinco Ordens de de Arquitectura de Jacomo Barozzio de Vignola 1841 por José da Costa Sequeira 1800-1872.** Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1989, pp. 13-21.

CALAFATE, Pedro – **A Ideia de Natureza no século XVIII em Portugal. 1740-1800.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. Estudos Gerais. Série Universitária.

CARREIRA, António – **Compêndio de Desenho (Para o 3º Ciclo do Ensino Liceal).** 2.ª ed. Lisboa: Depositária Livraria Sá da Costa, 1972.

CARS, Laurence des – **The-Raphaelites. Romance and Realism.** London: Thames & Hudson, 2000.

CARVALHO, J. M. Teixeira de – *Casa de Artista*, in **Notas de Arte e Crítica.** Porto: Livraria Moreira – Editora, 1926, pp. 184-190. [O texto original é de 1901]

CARVALHO, J. M. Teixeira de – *Pintores Animalistas*, in **Notas de Arte e Crítica.** Porto: Livraria Moreira – Editora, 1926, pp. 160-168. [O texto original é de 1901]

CASTILHO, Júlio de – **José Rodrigues Pintor Portuguez. Estudos artisticos e biographicos.** Lisboa: Livraria Moderna Editora, 1909. Artistas Portuguezes.

CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho.** 2.ª ed., tomo I, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho.** 2.ª ed., tomo II, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.

CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho.** 2.ª ed., tomo, IV, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930.

CHALUMEAU, Jean Luc - **As Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – **Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Lisboa: Teorema, 1994. [1.ª ed. em francês 1982].

CRISTINO, João Ribeiro - **Elementos de História da Arte.** Lisboa: Bibliotheca de Instrucção Profissional, [1914?].

CRISTINO, [João] Ribeiro - **Estética Citadina.** Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1923.

CIRLOT, Juan-Eduardo – **Diccionario de Símbolos.** Barcelona: Editorial Labor,1991. Coleccción Labor. Nueva Serie 4.

COELHO, Jacinto do Prado – *Almeida Garrett*, in **Dicionário de Literatura.** 3.ª ed. 2.º vol. Porto: Figueirinhas, 1984, pp. 363-367.

COELHO, Jacinto do Prado – *António Pedro Lopes de Mendonça*, in **Dicionário da Literatura.** 3.ª ed. 2.º vol. Porto: Figueirinhas, 1984, pp. 631-632.

COELHO, Jacinto do Prado – *João de Lemos*, in **Dicionário de Literatura.** 3.ª ed. 2.º vol. Porto: Figueirinhas, 1984, p. 524.

COELHO, Maria Teresa Pinto – *De Lisboa ao vale de Santarém: viagens em terra alheia por James Edward Alexander*, in **Romantismo. Imagens de Portugal na Europa Romântica.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 173-179.

COSTA, Carlos C. Sequeira – *Notas sobre teoria da paisagem – Um infinito estremecimento*, in **Silva Porto 1850-1893. Exposição comemorativa do centenário da sua morte.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993, pp. 22-25. [Catálogo da Exposição Silva Porto 1850-1893, comemorativa do centenário da sua morte, no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1993].

COSTA, Fernandes – **Poesias de Camões Traduzidas por Lord Strangford. Defesa do poeta por Lord Byron e por um crítico da Escócia**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1920. [Separata do «Boletim da Classe de Letras», volume XIII, da Academia das Sciências de Lisboa.]

COSTA, Júlio de Sousa e – **D. Maria II. 1819-1853 (Episódios do seu Reinado).** Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1947.

COSTA, Lucília Verdelho da – **Alfredo de Andrade (1839-1915) Da Pintura à Invenção do Património.** Lisboa: Veja, 1997. Colecção Artes/História.

COSTA, Lucília Verdelho da – *Para uma abordagem da paisagem romântica: Anunciação, Cristino e Metrass*, in **Romantismo. Imagens de Portugal na Europa Romântica.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 283-289

COSTA, Luís Xavier da – **A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos António de Sequeira.** Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1922.

COSTA, Luís Xavier da – **As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII. Resumo Histórico.** Lisboa: J. Rodrigues & C.ª, 1935.

COSTA, Luís Xavier da – **O Ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes.** Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936.

COSTA, Maria Clara Pereira da – **Filipe Folque - O Homem e a Obra (1800-1874). O diário da sua viagem à Europa integrado no séquito de D. Pedro V, alguns ofícios e cartas particulares.** Lisboa: s. e., 1986. [Separata do n.º 6 da Revista do Instituto Geográficos e Cadastral].

CRAVEIRO, Pedro Alexandre Albano Dias **– O Conceito de Arte em Alexandre Herculano.** Lisboa, 2001 [Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Policopiada].

CRUZ, Maria Augusta Lima – **D. Sebastião.** Lisboa: Círculo de Leitores, 2006. Colecção Reis de Portugal.

DALGADO, D. G. – **Lord Byron's Childe Harold's Pilgrimage to Portugal.** Lisboa: Academia das Sciências de Lisboa-Imprensa Nacional, 1919.

DIAS, Luís Augusto Costa – *Sintra e o romantismo iluminista de Almeida Garrett*, in **Jornal de Sintra**, n.º 2659, 25 de Outubro de 1985, pp. 1 e 4; n.º 2660, 1 de Novembro de 1985, pp. 1 e 5; n.º 2661, 8 de Novembro de 1985, pp. 1 e 4.

Dicionário da Arte Barroca em Portugal. (Direcção de PEREIRA, José Fernandes). Lisboa: Editorial Presença, 1989.

Dicionário de Escultura Portuguesa. (Direcção de PEREIRA, José Fernandes). Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

Dicionário do Romantismo Literário Português. (Coordenação de BUESCO, Helena Carvalhão) Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa, Círculo de Leitores, 2003. 6 volumes.

DUARTE, Eduardo – *António Manuel da Fonseca*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 295-296.

DUARTE, Eduardo – **Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do Classicismo. Um Arquitecto de Braga e do Porto.** Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2000.

DUARTE, Eduardo – *Desenho*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 191-196.

DUARTE, Eduardo – *Desenhos Escolares de Artistas Românticos*, in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 3, 2002, pp. 156-159.

DUARTE, Eduardo – *Francisco Assis Rodrigues*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 515-520.

DUARTE, Eduardo - *Francisco de Paula Araújo Cerqueira*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 135-137.

DUARTE, Eduardo – *Manuel Maria Bordalo Pinheiro*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa. Editorial Caminho, 2005, pp. 454-456.

DUARTE, Eduardo – *Medalhão*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 390-394.

DUARTE, Eduardo – *Memórias Clássicas de um Romântico*, in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 1, 2000, pp. 16-27.

DUARTE, Eduardo – *Monumento*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 400-405.

DUARTE, Eduardo – *Pequenas Grandes Académias. Simões de Almeida (Tio) Desenhador e Professor*, in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 2, 2001, pp. 20-36.

DUARTE, Eduardo – *Vítor Bastos*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 86-92.

DUMUR, Guy – **Delacroix et le Maroc.** Paris: Éditions Herscher, 1988.

EHRHARDT, Marion – *Lisboa no ano de 1836 vista por um escritor alemão acompanhante de D. Fernando II*, in **Romantismo. Imagens de Portugal na Europa Romântica.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 181-188.

EISLER, Benita – **Byron. Child of passsion, fool of fame.** New York: Vintage Books, 2000.

FALCÃO, Isabel Noronha – **Diogo de Macedo. O Escultor.** Lisboa, 1996 [Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Policopiada]. 2 volumes.

FARIA, Miguel - *Alexandre Jean Nöel (Brie-Compte-Robert, 1752-Paris, 1834)*, in **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII.** Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996, pp. 203-207;

FARIA, Miguel F. – *Da Facilitação e da Ornamentação: A Imagem nas Edições do Arco do Cego*, in **A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801). Bicentenário.** Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, pp. 107-137.

FERNANDES, Isabel Alexandra - **Reis e Rainhas de Portugal.** Lisboa: Texto Editora, 1999.

FERRAZ, Maria de Lurdes A. - *Camilo Castelo Branco*, in **Dicionário do Romantismo Literário Português.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 80-86.

FERREIRA, Alberto - **Perspectivas do Romantismo Português.** Lisboa: Edições 70, 1971.

FIGUEIREDO, Fidelino de Sousa (Delfinio) – **Notas Elucidativas aos Poemas Camões e Retrato de Venus de Almeida Garrett.** Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1906.

FIGUEIREDO, José de - **L'Art Portugais de l'époque des grandes découvertes au XX^{e} siècle.** Paris: Presses de MM: Gauthier-Villars et C^{ie}, 1931.

FLOR, J. Almeida – *Uma Recensão Portuguesa de Childe Harold's Pilgrimage*, in **Byron Portugal.** Lisboa: Secção Portuguesa da Sociedade Byron e Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp. 137-151.

FLOR, João Almeida – *Byron e os sentidos da peregrinação romântica*, in **Romantismo – Da Mentalidade à Criação Artística.** Comunicações apresentadas ao I Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, pp. 33-42.

FOCILLON, Henri - **O Mundo das Formas.** Porto: Edições Sousa & Almeida, [1962].

FRANÇA, José-Augusto – **A Arte em Portugal no Século XIX.** 3.ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. 2 volumes.

FRANÇA, José-Augusto – *André Monteiro da Cruz*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 101;

FRANÇA, José-Augusto – *António Manuel da Fonseca*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973, pp. 141-142.

FRANÇA, José-Augusto – *Condições Socioculturais do Romantismo em Portugal*, in **Almeida Garrett – um Romântico**, **um Moderno.** Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 139-148.

FRANÇA, José-Augusto **- Do Romantismo 1824, Antes e Depois. Última lição do Doutor José-Augusto França, professor catedrático jubilado da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de História da Arte, proferida no dia 16 de Novembro de 1992.** Lisboa: Lisboa 94 Capital Europeia de Cultura / Livros Horizonte, 1994.

FRANÇA, José-Augusto – *Francisco Augusto Metrass*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1973, p. 276.

FRANÇA, José-Augusto **- História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo.** Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José-Augusto **- História da Arte Ocidental 1780-1980.** Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

FRANÇA, José-Augusto – *Joaquim Rafael*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 329.

FRANÇA, José-Augusto – *José Rodrigues*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, pp. 354-356.

FRANÇA, José-Augusto – *Máximo Paulino dos Reis*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, p. 338.

FRANÇA, José-Augusto – *Miguel Ângelo Lupi*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, pp. 215-216

FRANÇA, José-Augusto - **O Romantismo em Portugal.** 3.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

FRANÇA, José-Augusto – *Perspectiva Artística da História do Século XIX Português*, in **(In)definições de Cultura.** Lisboa: Editorial Presença, 1997, pp. 79-96. Cultura Portuguesa, n.º 6. [Texto de 1979-1980]

FRANÇA, José-Augusto – *Que Romantismo(s)?*, in **(In)definições de Cultura.** Lisboa: Editorial Presença, 1997, pp. 175-185. Cultura Portuguesa, n.º 6. [Texto de 1984]

FRANÇA, José-Augusto **-** *Seis Imagens do Mundo Fontista*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio Literário, 1974, pp. 253-257.

FRANÇA, José-Augusto – *Visconde de Meneses*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, pp. 237-238.

Francisco Metrass, in **Encyclopedia Portugueza Illustrada Diccionario Universal**, Publicado sob a Direcção Maximiano Lemos, vol. VII, Porto: Lemos & C.ª , Successor, [1900-1909], p. 290.

FREIRE, Henrique Augusto da Cunha Soares – **O Rei e o Soldado. Facto Histórico Precedido de um Esboço Biographico de S. M. El –Rei D. Pedro V.** 2.ª ed. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1868.

GARCÍA, Wifredo Rincón – *Notas de arte portugues en el «Diario» de William Beckford*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 87-100.

GRAÇA, Renato da Silva – **Breve História da Litografia: sua introdução e primeiros passos em Portugal.** Lisboa: Litografia de Portugal, 1968.

GRAHAM, Kenneth W.– *Narrative self-projection in Beckford's portuguese writings*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 101-112;

GROSSEGESSE, Orlando - *«Ao menos, juntos morremos...» A construção da identidade individual e nacional em Camões de Almeida Garrett*, in **Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno.** Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 303-314.

GUSMÃO, Artur Nobre de - *Mário Tavares Chicó*, in **Mário Tavares Chicó 1905-1966.** Lisboa: Instituto de Alta Cultura, [1966], pp. 51-63,

HALL, James – **Dictionary of Subjects & Symbols in Art.** Introduction by Kenneth Clark, Revised Edition. London: John Murray, 1991. [1.ª ed. 1974]

HALLER, William – **The Early Life of Robert Southey 1774-1803.** New York: Columbia University Press, 1917.

HAMILTON, George Heard– *Eugene Delacroix and Lord Byron*, in **Gazette des Beaux-Arts**, New York, VI series, vol. XXIII, February, 1943, pp. 99-110.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason (Edited by) – **Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changin Ideas.** Oxford - Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998.

HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas – **Pour l'Amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900.** Traduit de l'anglais par François Lissarrague. Edition abrégée. Paris: Hachette Littératures, 1999.

HENRIQUES, Lagoa – *O Desenho do Corpo o Corpo do Desenho, Porquê? Para Quê? Para Quem? Como?*, in **A Permanência do Corpo. Academias da Escola de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa, 1999, p. 31. [Catálogo da "Exposição do Património Artístico da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa", na Reitoria da Universidade de Lisboa, em Novembro de 1999].

HENRIQUES, Paulo - *Os desenhos de Silva Porto*, in **Silva Porto 1850-1893. Exposição comemorativa do centenário da sua morte.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993., pp. 530-644. [Catálogo da "Exposição Silva Porto 1850-1893, comemorativa do centenário da sua morte", no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1993].

INNOCENCIO, Francisco da Silva – **Diccionario Bibliographico Portuguez**, tomo III, Lisboa: Imprensa Nacional, 1859.

INNOCENCIO, Francisco da Silva – **Diccionario Bibliographico Portuguez**, tomo IX, Lisboa: Imprensa Nacional, 1870.

JACK, Malcom – *Was Beckford a true friend of Portugal?*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal**. Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 119-126.

JÚDICE, Nuno – *Byron abandona o país*, in **Teoria geral do sentimento.** 2.ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 1999, pp. 28-29.

KEYSER, Eugénie de – **L'Occident Romantique 1780-1850.** Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1965. Art Idées Histoire.

KLAWE, Janine – *Os polacos em Portugal no século XIX*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 245-255.

KLAWE, Janine - *Reminiscências portuguesas nas obras dos escritores românticos polacos*, in **Romantismo – Da Mentalidade à Criação Artística.** Comunicações apresentadas ao I Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, pp. 139-147.

KUBLER, George e SORIA, Martin - **Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500-1800.** Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1959.

LACERDA, Aarão de – **A Arte em Portugal no Século XIX.** Lisboa: S. N. I., 1946. Separata do livro «Portugal».

Lar de Veteranos Militares. Runa. Lisboa: Presidência do Conselho / Secretariado-Geral da Defesa Nacional / Serviços Sociais das Forças Armadas, 1970.

LAWTON, R. A. - *O conceito Garrettiano do Romantismo*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio Literário, 1974, pp. 95-104.

LEITÃO, Joaquim – **As Allianças das Casas de Bragança e Hohenzollern. O casamento d'El-Rei D. Manuel II.** Porto: Edição do Auctor, 1913. Uma Epoca – XI. Collecção de Volumes.

LEITÃO, Ruben Andresen **–** *Cartas de D. Pedro V ao Imperador do Brasil***,** in **Ocidente**, Lisboa, vol. LXXV, n.º 365, Set. 1968, Suplemento, pp. 1-36 e vol. LXXV, n.º 366, Out., 1968, Suplemento, pp. 37-80.

LEITÃO, Ruben Andresen – **Cartas de D. Pedro V aos seus Contemporâneos.** Apresentação, Estudo e Notas de Ruben Andresen Leitão. Edição Comemorativa do I Centenário da Morte de D. Pedro V. Lisboa: Livraria Portugal, 1961.

LEITÃO, Ruben Andresen – *Contribuição para a bibliografia de D. Pedro V*, in **Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. V, n.º 1, Janeiro-Março de 1964, pp. 70-108.

LEITÃO, Ruben Andresen – *D. Pedro V e a Exposição Universal de Paris de 1855*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio literário, 1974, pp. 45-52.

LEITÃO, Ruben Andresen – **D. Pedro V e Herculano.** Coimbra: Coimbra Editora, 1954.

LEITÃO, Ruben Andresen – **D. Pedro V. Um Homem e um Rei.** Porto: Portucalense Editora, 1950.

LEITÃO, Ruben Andresen – **Diário de D. Pedro V Viagem a Inglaterra em 1854.** Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1950. Separata da Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, tomo XVII, 2.ª série, n.º 3.

LEITÃO, Ruben Andresen – **Diário de Viagem a França Del-Rei D. Pedro V (1855).** Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultura Português, 1970.

LEITÃO, Ruben Andresen – **Inéditos de D. Pedro V dos Arquivos Reais de Windsor**, in *Ocidente*, Lisboa, n.º 336, vol. LXX, Abr., 1966, pp. 137-149; n.º 337, vol. LXX, Mai., 1966, pp.177-196; n.º 339 vol. LXXI, Jul. 1966, pp. 18-28; n.º 340, vol. LXXI, Ago. 1966, pp. 57-70.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **António Manuel da Fonseca, Litógrafo.** Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1944. Separata da revista Museu, vol. III – 1944.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Carreira militar do pintor portuense 2.º visconde de Meneses.** Porto: 1946. Separata de «Portucale» n.^{os} 3-4, Maio-Agosto de 1946.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **D. Pedro V e a Artilharia Portuguêsa.** Lisboa: Tipografia do Comércio, 1923. Separata da Revista d'Artilharia.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Garrettianista*, in **In Memoriam do Doutor Teófilo Braga. 1843-1924.** Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1934, pp. 217-218.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Joaquim Rafael. Pintor e Escultor Portuense. Breves notas biográficas e compilação dos seus escritos.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923. Subsídios para a História da Arte Portuguesa, n.º VII.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **O Gravador João José dos Santos.** Guimarães. Tip. Minerva Vimaranense, 1949. [Separata do fasc. 3-4 do volume LVIII da «Revista de Guimarães»].

LIMA, Henrique de Campos Ferreira (Prefaciadas e anotadas por) – **Cartas Dirigidas pelo Conde de Raczynski a Ferdinand Denis.** Lisboa: José Fernandes Júnior, 1932. [Separata da Revista História].

LOURENÇO, Eduardo – *Garrett e a figura espectral*, in **Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno.** Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp.65-72.

LOURENÇO, Eduardo - *O Romantismo e Tempo e o Tempo do Nosso Romantismo. A propósito do Frei Luís de Sousa*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio Literário, 1974, pp. 105-111.

LOURENÇO, Eduardo - *Psicanálise mítica do destino português*, in **O Labirinto da Saudade.** 5.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, pp. 17-64.

LOURENÇO, Eduardo - *Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos*, in **O Labirinto da Saudade.** 5.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, pp. 129-137.

LUCENA, Armando de – *Caetano Aires de Andrade*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 36.

LUCENA, Armando de – **Pintores Portugueses do Romantismo.** Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1943.

LUCENA, Armando de – *Tomás José da Anunciação*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa. Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1973, pp. 38-39.

LUCIE-SMITH, Edward – **Art & Civilization.** Englewood Cliffs: Prentice Hall / London: Calmann & King Ltd, 1992.

LUCIE-SMITH, Edward – **O Corpo. Imagens do Nu.** Lisboa: Círculo de Leitores, 1982.

LUCKHURST, Gerald – *The pathless woods*, in **Romantismo – Da Mentalidade à Criação Artística.** Comunicações apresentadas ao I Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, pp. 89-94.

MacCARTHY, Fiona – **Byron**. **Life and Legend.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

MACEDO, Diogo de - **Miguel Lupi.** Lisboa: Edições «Excelsior», 1952. Cadernos de Arte - VIII.

MACEDO, Diogo de - *Notas Biográficas de Dois Académicos*, **in Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, Lisboa, 2.ª série, n.º 8, 1955, pp. 43-52.

MACEDO, Diogo de – *A Arte nos Séculos XIX e XX*, in **Arte Portuguesa – Pintura.** (Direcção de BARREIRA, João). Lisboa: Edições Excelsior, s.d., pp. 357-388.

MACEDO, Diogo de - **Académicos e Românticos. A fundação (Monteiro da Cruz, Norberto Ribeiro, Ferreira de Freitas, A. Manuel da Fonseca, Joaquim A. Marques, Francisco Resende, Leonel M. Pereira, A. Victor Bastos, Marciano Henriques, J. Nunes Prieto, C. da Costa Lima).** Lisboa: Edição do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1950. Colecção «Museum» – Monografias de Arte, 1.ª série, n.º 7.

MACEDO, Diogo de – **Francisco Metrass e António José Patrício.** Lisboa: Edições «Excelsior», 1952. Cadernos de Arte - VII.

MACEDO, Diogo de - **João Cristino da Silva e Manuel Maria Bordalo Pinheiro.** Lisboa: Edições «Excelsior», 1952. Cadernos de Arte - V.

MACEDO, Diogo de - **Marciano Henriques da Silva.** Lisboa: Edições «Excelsior», 1951. Cadernos de Arte - IV.

MACEDO, Diogo de – **Miguel Lupi. Síntese de uma obra.** Lisboa: Edição do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1947. Colecção «Museum» – Monografias de Arte, 1.ª série, n.º 2.

MACEDO, Diogo de – *O Século XIX*, in SANTOS, Reynaldo dos, **História da Arte em Portugal**, vol. III, Porto: Portucalense Editora, 1953, pp. 457-555.

MACEDO, Diogo de – **Os Românticos Portugueses.** Lisboa: Artis, 1961.

MACEDO, Diogo de – **Quatro Pintores Românticos: Meneses**, **Metrass**, **Patrício**, **Rodrigues.** Lisboa: Edição do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1949. Colecção «Museum» – Monografias de Arte, 1.ª série, n.º 6.

MACEDO, Diogo de – **Sintra na Pintura do Século XIX.** Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea / Instituto Cultural de Sintra, 1950.

MACEDO, Diogo de – **Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal.** Porto: Livraria Tavares Martins, 1946. «Colecção para o Povo e para as Escolas», volume 12.º

MACEDO, Diogo de – **Tomás da Anunciação. Chefe do Romantismo.** Lisboa: Edição do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1955. Colecção «Museum» – Monografias de Arte, 2.ª série, n.º 5.

MACEDO, Diogo de – **Tomás José da Anunciação.** Lisboa: Edições «Excelsior», 1951. Cadernos de Arte - II.

MACEDO, Diogo de – **Visconde de Meneses.** Lisboa: Editora Litoral, Lda., 1946. Colecção Hífen – Colecção de Arte Portuguesa.

MACEDO, Diogo de – **Visconde de Meneses.** Lisboa: Edições «Excelsior», 1951. Cadernos de Arte - I.

MACEDO, Helder - *Garrett no romantismo europeu*, in **Leituras, Revista da Biblioteca Nacional**, Dedicado a Almeida Garrett, n.º 4, Primavera, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999, pp. 35-41. [Este artigo também se encontra in **Almeida Garrett - um Romântico, um Moderno.** Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 29-38.]

MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto (Condessa de Almedina) – **O Conde de Almedina e a Arte em Portugal no Século XIX.** Lisboa: Gráfica Santelmo, 1954.

MACHADO, Álvaro Manuel - **Do Romantismo aos Romantismos em Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MACHADO, Augusto Reis – **O Pensamento do Rei D. Pedro V.** Lisboa: Livraria Avelar Machado, 1941.

MACHADO, José Pedro - **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.** 7.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1995. 5 volumes.

Manuel de Nus pour l'artiste. s. l., 2000.

MARQUES, A. H. de Oliveira - **Breve História de Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MARTHA, M. Cardoso – **Epistolário. O pintor Metrass escreve a um amigo sobre o seu concurso a uma vaga na Academia das Belas Artes**, in Diário de Lisboa, ano 1, n.º 182, 5/11/1921, p. 3.

MATOS, Lúcia de Almeida (Coordenação de) - **Desenhos do Séc. XIX.** Porto: Faculdade de Belas Artes / Universidade do Porto, 2000.

MATTOS, Edgar Santos – *Um Poeta encontra o novo Eden*, in **Byron Portugal.** Lisboa: Secção Portuguesa da Sociedade Byron e Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp. 153-158.

McVAUGH, Robert E.– *Nazarenes*, in **The Dictionary of Art**, vol. 22, London: Macmillan Publishers Limited / New York: Grove, 1996, pp. 703-704.

MELO, Maria Filomena Borja de – **Imagens da Arte. Contributos para a Historiografia da Arte em Portugal no Século XV.** Lisboa: Guimarães editores. 1997. Colecção História & Ensaios.

MÓNICA, Maria Filomena – *D. Pedro V, o Rei virgem que morreu cedo*, in **Indy**, suplemento de "O Independente", Lisboa, n.º 518, 17 de Abr., 1998, pp. 22-29.

MÓNICA, Maria Filomena - **D. Pedro V.** Lisboa: Círculo de Leitores, 2005. Reis de Portugal.

MÓNICA, Maria Filomena (Organização, Prefácio e Notas de) – **Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto.** Lisboa: Quetzal Editores / Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2000.

MONTEIRO, Ofélia Paiva – *Almeida Garrett* in **Dicionário do Romantismo Literário Português.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 203-210.

MOREIRA, António; PEDROSA, Alcino – **As Grandes Datas da História de Portugal.** 2.ª ed. actualizada. Lisboa: Editorial Notícias, 2004. Biblioteca da História.

MOURA, Carlos – *Padre Inácio da Piedade Vasconcelos*, in **Dicionário da Arte Barroca em Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 516-517.

NETO, Vítor Hugo – *Portugal e os portugueses por William Beckford*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 79-86;

NOBRE, Eduardo – **Casa Real. Fotografias, Documentos, Manuscritos, Memorabilia.** Lisboa: Quimera, 2003.

NOBRE, Eduardo – **Família Real. Álbum de fotografias.** 2.ª ed. Lisboa: Quimera, 2003.

NOBRE, Eduardo – *O Trono e as Lágrimas. Estefânia Hohenzollern-Sigmarigen. A Rainha Virgem*, in **Única, Expresso**, Lisboa, n.º 1714, 3 Set., 2005, pp. 38-42.

NOBRE, Eduardo – **Paixões Reais.** Lisboa: Quimera, 2002.

NOZES, Judite – *Viajantes britânicos do primeiro romantismo em Lisboa*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal na Europa Romântica.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp 43-49.

NUNES, António Lopes Pires - **O Castelo Estratégico Português e a Estratégia do Castelo em Portugal.** Lisboa: Direcção do Serviço Histórico Militar, 1988.

OLIVEIRA MARTINS J. P.– **Portugal Contemporâneo.** 6.ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1925. 2 volumes.

OLIVEIRA MARTINS, J. P. - **História de Portugal.** 12.ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1942. 2 volumes.

ORTIGÃO, Ramalho – *A Arte Nacional e a Exposição do Grémio Artístico*, in **Arte Portuguesa**, tomo III, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947, pp. 149-180. Obras completas de Ramalho Ortigão [Publicado pela primeira vez na *Revista Ilustrada* de 31 de Março de 1891].

ORTIGÃO, Ramalho – *A Pintura de Malhoa*, in **Arte Portuguesa**, tomo II, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943, p. 217-242. Obras completas de Ramalho Ortigão [Publicado pela primeira vez nos *Serões*, 2.ª série, vol. II, n.º 10, Abril de 1906].

PAMPLONA, Fernando de – *Máximo Paulino dos Reis* , **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses.** 4.ª ed. actualizada, vol. V, Lisboa, 2000, pp. 38-39.

PAMPLONA, Fernando de – *André Monteiro da Cruz* , **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, vol. II, pp. 174-175.

PAMPLONA, Fernando de – *António Manuel da Fonseca*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses.** 4.ª ed. actualizada, vol. II, Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000, pp. 317-323.

PAMPLONA, Fernando de – *Caetano Aires de Andrade*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses.** 4.ª ed. actualizada, vol. I, Lisboa, 2000, pp. 102-103.

PAMPLONA, Fernando de – **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses.** 4.ª ed. actualizada, Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000. 5 volumes.

PAMPLONA, Fernando de – *João Pedro Monteiro*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses.** 4.ª ed. actualizada, vol. IV, Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000, p. 159.

PAMPLONA, Fernando de – *Tomás José da Anunciação*, **in Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses.** 4.ª ed. actualizada, vol. I, Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000, pp. 127-130.

PAMPLONA, Fernando de – **Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930).** Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

PEIXOTO, Afranio; PINTO, Pedro A. – **Dicionario d'Os Lusiadas de Luis de Camões.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves casa de Paulo de Azevedo & C^{ia},1924.

PELAYO, Marcelino Menéndez – **Historia de las Ideas Estéticas en España**, vol. II, Edición Facsímil. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1994.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme – *António Manuel da Fonseca*, in **Portugal. Diccionário Historico Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliographico, Numismatico e Artistico**, vol. 3, Lisboa: João Romano Torres – Editor, 1907, pp. 508-510.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme – *Francisco Metrass*, in **Portugal. Diccionario Historico Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliografhico, Numismatico e Artistico**, vol. 4, Lisboa: João Romano Torres – Editor, 1909, p. 1086.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme - *Tomás José da Annunciação*, in **Portugal. Diccionario Historico Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliografhico, Numismatico e Artistico**, vol. 1, Lisboa: João Romano Torres – Editor, 1904, pp. 587-589.

PEREIRA, J. Esteves - *Liberalismo e Romantismo*, in **Dicionário do Romantismo Literário Português.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 264-267.

PEREIRA, José Fernandes – **A Acção Artística do Primeiro Patriarca de Lisboa.** Lisboa: Quimera, 1991.

PEREIRA, José Fernandes – **Arquitectura e Escultura de Mafra. Retórica da Perfeição.** Lisboa: Editorial Presença, 1994.

PEREIRA, José Fernandes – *Camões de Assis Rodrigues*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1996, pp. 14-15.

PEREIRA, José Fernandes – *Fragmentos para um Pré-História do Design Português* in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 5, 2004, pp. 6-12.

PEREIRA, José Fernandes – *Francisco de Assis Rodrigues ou o mal estar de um clássico entre românticos*, in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 3, 2002, pp. 80-87.

PEREIRA, José Fernandes – *Joaquim Machado de Castro*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 127-135.

PEREIRA, José Fernandes – *José de Almeida*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, pp. 27-30.

PEREIRA, José Fernandes – *No Bi-centenário de Garrett*, in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 1, 2000, pp. 6-15.

PEREIRA, José Fernandes – *O Neoclássico. Neoclassicismo ou Fim do Classicismo?* in **História da Arte Portuguesa**, vol. III, Lisboa: Círculo de leitores, 1995, pp. 183-205.

PEREIRA, José Fernandes - *Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa*, in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 8, 2006, pp. 88-109.

PEREIRA, José Fernandes – *Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)*, in **Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 8, 2006, pp. 88-109.

PEREIRA, José Fernandes - *Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico*, in **Vieira Lusitano 1699-1783. O desenho.** Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 9-33.

PEREIRA, José Fernandes - *Texto de Apresentação*, in **Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1996, pp. 4-7 [Catálogo da "Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa" no Pavilhão da Tapada da Ajuda, de 30 de Setembro a 5 de Outubro de 1996].

PEREIRA, José Fernandes – **A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico).** Lisboa: Edição de Autor, 1999.

PEREIRA, Paulo; CARNEIRO, José Martins – **O Palácio da Pena.** Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico / Scala Publishers, 2001. [1.ª ed. de 1999]

PERES, Damião – **D. Pedro V nas Páginas do seu Diário Íntimo.** Porto: Portucalense Editora, 1945.

PESSOA, Fernando - **Ensaios Políticos. Ideias para a Reforma da Política Portuguesa.** Lisboa: Edições "Acrópole" / C.E.P., [1954].

PEVSNER, Nikolaus – **Academies of Art Past and Present.** London: Cambridge University Press, 1940.

PEYER, Henri – **Introdução ao Romantismo.** 3.ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.

PILLEMENT, Georges – **Jean Pillement.** Paris: Jacques Haumont, 1945.

PIMENTA, Alberto - **Obra Quase Incompleta.** Lisboa: Fenda Edições, 1990.

PINTO, Antonieta Adelaide Libório Morais Rodrigues – **Da crítica artística e literária nos primórdios do Realismo em Portugal – Perspectiva de Luciano Cordeiro.** Vila Real: 2002. [Dissertação de Mestrado em Cultura Portuguesa apresentada na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Policopiada.]

PIRES, Maria Laura Bettencourt – *Imagens de Portugal na obra de William Beckford*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal**. Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 69-77.

PIRES, Maria Laura Bettencourt - **William Beckford e Portugal. Uma visão diferente do Homem e do Escritor.** Lisboa: Edições 70, 1987.

POSSOLO, Guilherme – *4 Cartas do Visconde de Meneses*, in **Arte de Ontem e de Hoje. Obra organizada e dirigida por R. Espírito Santo Silva e pelo Pintor Eduardo Malta.** Lisboa: R. E. S. M., 1948. [Este artigo publica de D. Elisa (3.ª viscondessa de Meneses) - *Notas biográficas de Luís Miranda Pereira de Menezes, 2.º visconde de Menezes*].

QUEIRÓS, Francisco Fortunato – **A Educação de D. Pedro V.** Lisboa: Centro de Estudos Humanísticos Portugueses. No Centésimo Vigésimo Aniversário da Morte de D. Pedro V, 1981.

QUEIRÓS, Francisco Fortunato – **D. Pedro V e a Educação (Ideário Peagógico de um Rei).** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1973. Separata da «Revista da Faculdade de Letras» da Universidade do Porto. Série História, vol. III, 1973.

QUEIRÓS, Francisco Fortunato – *D. Pedro V e o "Livro de registo dos papéis de serviço que tenho a examinar*, in **Callipole. Revista de Cultura.** Vila Viçosa, n.º 12, 2004, pp. 61-79.

QUEIRÓS, Francisco Fortunato – **D. Pedro V e os Negócios Militares.** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1973.

QUEIRÓS, Francisco Fortunato – **Epistolário de D. Pedro V (Cartas para o Visconde de Sarmento, António José d'Ávila e outros).** Lisboa: Edição da Academia das Ciências de Lisboa, 1983.

QUEIRÓS, Francisco Fortunato – **Novos Escritos de D. Pedro V.** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 1978 [Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Policopiada]. 4 volumes.

QUEIROZ, Amílcar de Barros – **Da Sociedade Promotora de Belas Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas Artes. 1860-1951.** Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1951. [Catálogo Exposição Documental: 1860-1951. Lisboa, 9 a 24 de Junho de 1951].

QUENTAL, Antero de - **Causas da Decadência dos Povos Peninsulares.** 2.ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 1971. Cadernos Peninsulares.

REMÉDIOS, Mendes dos (Prefaciadas e Annotadas por) – **Cartas Inéditas d'El-Rei D. Pedro V. e seguidas d'um Estudo Psychologico por Ernesto Loureiro.** Coimbra: F. França Amado – Editor, 1903.

REVILLA, Federico – **Diccionario de Iconografía.** Madrid: Ediciones Cátedra,1990. Arte. Grandes Temas.

RIBEIRO, José Silvestre **– História dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal**, vol. III, Lisboa: Typographia da Academia das Sciencias, 1873.

RIBEIRO, José Silvestre – **História dos Estabelecimentos Scientificos, Literários e Artísticos de Portugal**, vol. VI, Lisboa: Typographia da Academia das Sciencias, 1876.

RIBEIRO, José Silvestre **– História dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal**, vol. X, Lisboa: Typographia da Academia das Sciencias, 1882.

RIBEIRO, José Silvestre **– História dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal**, vol. XVI, Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares – *A nova ordem liberal (1834-1851): reformas, dificuldades e sobressaltos político-militares*, in **História de Portugal** (Dirigida por MEDINA, João), vol. X, Portugal Liberal (I), Lisboa: SAPE, Edita Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda, 2004, pp. 329-397.

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira – **O Desenho. Ordem do Pensamento Arquitectónico.** Lisboa: Editorial Estampa, 2000. Referência.

RODRIGUES, Dalila (Coordenação de); CORREIA, Maria João Pinto (Texto das entradas) – **Museu Grão Vasco. Colecção de Desenhos séculos XVIII-XX.** Viseu: Instituto Português de Museus / Câmara Municipal de Viseu, 2002.

RODRIGUES, Sofia Leal – **Joaquim de Vasconcelos: o desenho e as indústrias artísticas.** Lisboa, 2001 [Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Policopiada].

SÀ, B. V. Moreira de - **Manual de História das Artes Plásticas.** Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1921. 2 volumes.

SALDANHA, Nuno – *Natureza. A ideia de natureza na estética e poéticas da pintura do século XVIII*, in **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII.** Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996, pp. 21-27.

SALDANHA, Nuno - *Nicolas-Louis Albert Delerive (Lille,1755-Lisboa, 1818)*, in **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII.** Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996, pp. 217-219.

SALDANHA, Nuno - *Pierre-Antoine Quillard (Paris, c. 1703-Lisboa, 1733)*, in **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII.** Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996, pp. 189-197.

SAMPAYO, Nuno de - *Tradição e Contestação no Romantismo Português*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio Literário, 1974, pp. 89-93.

SANTOS, Paula Mesquita dos – *Cena do Dilúvio*, in **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu de Soares dos Reis, 1999, p. 318. [Catálogo da Exposição "As Belas-Artes do Romantismo em Portugal", no âmbito das comemorações do II Centenário de Almeida Garrett, no Museu Nacional de Soares dos Reis, entre 29 de Outubro de 1999 e 30 de Janeiro de 2000].

SANTOS, Paula Mesquita dos – *Escultura romântica em Portugal*, in **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu de Soares dos Reis, 1999, pp. 44-77. [Catálogo da Exposição "As Belas-Artes do Romantismo em Portugal", no âmbito das comemorações do II Centenário de Almeida Garrett, no Museu Nacional de Soares dos Reis, entre 29 de Outubro de 1999 e 30 de Janeiro de 2000].

SANTOS, Reynaldo dos – **L'Art Portugais. Architecture, Sculpture et Peinture.** Paris: Éditions d'Histoire et d'Art, 1953.

SANTOS, Reynaldo dos – **L'Art Portugais.** Lisbonne-Porto: XVI^{e} Congrès International d'Histoire de l'Art, 1949.

SANTOS, Reynaldo dos – *O Sentido da Arte na Obra de Garrett*, in **Belas Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, Lisboa, 2.ª série, n.º 8, 1955, pp. 3-12.

SANTOS, Reynaldo dos – **Oito Séculos de Arte Portuguesa**, vol. I, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1963-1970].
SARAIVA, António José - *Os Lusíadas e o Ideal Renascentista da Epopeia*, in **Para a História da Cultura em Portugal**, vol. I, Lisboa: Gradiva / Público, 1996, pp. 77-153. Cultura & História.

SARAIVA, António José – *Os primeiros românticos*, in **Iniciação na Literatura Portuguesa**, vol. 1, Lisboa: Gradiva / Público, 1996, pp. 99-120. Cultura & História Público.

SARAIVA, António José – *Três ensaios sobre Oliveira Martins*, in **Para a História da Cultura em Portugal**, vol. I. Lisboa: Gradiva, 1996, pp. 155-244.

SCHLOSSER, Julius – **La Literatura Artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte.** 3.ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986. Arte. Grandes Temas.

SEGURADO, Jorge – **Francisco d'Ollanda: da sua vida e obras, arquitecto da renascença ao serviço de D. João III, pintor, desenhador, escritor, humanista, «fac-simile» da carta a Miguel Ângelo – 1553 e dos tratados sobre Lisboa e desenho – 1871.** Lisboa: Edições Excelsior, 1970.

Selecção Byroniana da Biblioteca do I. B. P. Gravuras e litografias britânicas alusivas a Sintra. Exposição por ocasião do IV Seminário Internacional sobre Lord Byron. Lisboa, 26 de Abril-6 de Maio. Lisboa: Instituto Britânico em Portugal, 1977.

SENA, António – **História da Imagem Fotográfica em Portugal. 1839-1997.** Porto: Porto Editora, 1998.

SENA, Jorge de - *Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio literário, 1974, pp. 65-77.

SÉRGIO, António - *Lord Byron and Portugal*, in **A Sketch of the History of Portugal.** Lisboa: Typografia da Seara Nova, 1928, pp. 175-184. Separata policopiada.

SÉRGIO, António; REIS, Pedro Batalha; ZÚQUETE, Afonso – *D. Maria II e a sua descendência*, in **Nobreza de Portugal e Brasil**, vol. II, Lisboa: Editorial Enciclopédia, Lda., 1960, pp. 51-78.

SÉRGIO, António; REIS, Pedro Batalha; ZÚQUETE, Afonso – *D. Maria Francisca Benedita* in **Nobreza de Portugal e do Brasil**, vol. I, Lisboa: Editorial Enciclopédia, Lda., 1960, pp. 628-630.

SÉRGIO, António; REIS, Pedro Batalha; ZÚQUETE, Afonso – *Dom Pedro Quinto (1837-1861)* in **Nobreza de Portugal e Brasil**, vol. II, Lisboa: Editorial Enciclopédia, Lda., 1960, pp. 79-90.

SERRÃO, Joel – **Cronologia Geral da História de Portugal.** 5.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. Colecção Horizonte, n.º 41.

SILVA, Raquel Henriques da - *A Colecção Mário Soares no Museu do Chiado*, in **Colecção Mário Soares.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 1996, pp. 33-38. [Catálogo da Exposição "Colecção Mário Soares", no Museu do Chiado, de 22 de Fevereiro a 21 de Abril de 1996].

SILVA, Raquel Henriques da – *Do Museu Nacional de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado*, in **Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 1994, pp. 13-22.

SILVA, Raquel Henriques da – *Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro: afirmação do estatuto do Artista na segunda metade do século XIX*, in **Propaganda & Poder. Congresso Peninsular de História da Arte 5 a 8 de Maio de 1999.** Lisboa: Edições Colibri, 2001, pp. 421-428.

SILVA, Raquel Henriques da – **Lisboa Romântica. Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874.** Lisboa, 1997 [Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Policopiada]. 2 volumes.

SILVA, Raquel Henriques da - *Romantismo e pré-naturalismo* in **História da Arte Portuguesa**, vol. III, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, pp. 329-349.

SILVA, Raquel Henriques da – *Romantismo*, in **Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 1994, pp. 28-29.

SILVA, Raquel Henriques da; CASTRO, Laura - **História da Arte Portuguesa. Época Contemporânea.** Lisboa: Universidade Aberta, 1997.

SILVA, Theodoro José da – **Miscellanea Historico-Biographica.** Lisboa: Editor-Proprietario Francisco Arthur da Silva, 1877.

SILVA, Vítor – *Imagens do desenhador: "O artista na infância" de Soares dos Reis e "Esperando o sucesso de Henrique Pousão,* in **Psiax. Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem.** Braga / Porto: Universidade do Minho / Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, n.º 3, Junho, 2004, pp. 29-35.

SILVEIRA, Maria de Aires – *João Cristino da Silva (1829-1877)*, in **João Cristino da Silva 1829-1877.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2000, pp. 15-75. [Catálogo da Exposição "João Cristino da Silva 1829-1877", no Museu do Chiado, de 6 de Abril a 18 de Junho de 2000].

SILVEIRA, Maria de Aires – *Cinco artista em Sintra*, in **Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 1994, p. 34.

SILVEIRA, Maria de Aires – *Memória, magistério e crítica*, in **Miguel Ângelo Lupi 1826-1883.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2002, pp. 38-75. [Catálogo da Exposição "Miguel Ângelo Lupi 1826-1883", no Museu do Chiado, de 28 de Fevereiro a 26 de Maio de 2002].

SMITH, Robert C. – **The Art of Portugal. 1500-1800.** London: Weidenfeld and Nicolson 1968.

SOARES, Clara Moura – **O Restauro do Mosteiro da Batalha. Pedreiras Históricas, Estaleiro de Obras e Mestres Canteiros.** Leiria: Edições Magno, 2001. Colecção História e Arte – n.º 7.

SOARES, Elisa – *Cinco Artistas em Sintra*, in **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal.** Lisboa, Instituto Português dos Museus / Museu de Soares dos Reis, 1999, pp. 230-231. [Catálogo da Exposição "As Belas-Artes do Romantismo em Portugal", no âmbito das comemorações do II Centenário de Almeida Garrett, no Museu Nacional de Soares dos Reis, entre 29 de Outubro de 1999 e 30 de Janeiro de 2000].

SOARES, Ernesto – **El-Rei D. Fernando II Artista.** Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1952.

SOARES, Ernesto – **Estampadores e Impressores (contribuição para o estudo das Artes Gráficas).** Lisboa: Academia Portuguesa de Ex-Libris,1966. Separata dos n.os 33, 34, 35 e 36 do «Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris».

SOARES, Ernesto – **Evolução da Gravura de Madeira em Portugal. Séculos XV a XIX.** Lisboa: Publicações Culturais da câmara Municipal de Lisboa, 1951.

SOARES, Ernesto – **História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras.** Nova Edição. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971. 2 volumes.

SOARES, Ernesto – **Livro da Matrícula dos Discípulos Ordinários da Aula Pública de Desenho a qual principiou a ter exercício no 1º de Dezembro do ano de 1781.** Lisboa: Eds. Bíblion, 1935.

SOARES, Ernesto – **O Gravador Suiço Benjamin Comte. Subsídios para a sua biografia, seguida da descrição da sua obra artística.** Lisboa: [Edição do Autor], 1935.

SOARES, Ernesto – **Prémios da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal.** Lisboa: Imprensa Lucas & C.ª, 1930. Subsídios para a História da Gravura Artística em Portugal.

SOARES, Maria Almira da Silva S. Santos - **Todo "Os Lusíadas". Luís de Camões Vida e Obra completa**. Lisboa: Texto Editora, s.d. *CD-Rom*.

SOARES, Mário – **Incursões Literárias.** Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.

SOUSA, José Baptista de – *Contribuições para o estudo dos exílios de Almeida Garrett na Inglaterra*, in **Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno.** Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 287-300.

SOUSA, José Baptista de – *Contribuições para o estudo dos exílios de Almeida Garrett na Inglaterra*, in **Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno.** Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor. vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 287-300.

SOUSA, João Silva de – *Espontaneidade e desordenamento no Romantismo Europeu*, in **Romantismo – Da Mentalidade à Criação Artística**. Comunicações apresentadas ao I Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, pp. 9-20.

SOUSA, Maria Leonor Machado de – *O Portugal de Southey num romance inglês*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal**. Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 127-133.

SOUSA, Rocha de – **Desenho. (Área: Artes Plásticas).** Lisboa: Ministério da Educação. Secretaria do Estado do Ensino Superior, [198-]. Colecção Textos Pré-Universitários, tpu 19.

STAROBINSKI, Jean – **L'Invention de la Liberté. 1700-1789.** Genève: Editions d'Art Albert Skira,1987. Collection Skira-Flammarion. [1.ª ed. 1964]

TAVARES, Cristina Azevedo Tavares – *Miguel Lupi e a figura como condição da prática artística*, in **Miguel Ângelo Lupi 1826-1883.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2002, pp. 10-25. [Catálogo da Exposição "Miguel Ângelo Lupi 1826-1883", no Museu do Chiado, de 28 de Fevereiro a 26 de Maio de 2002].

TAVARES, Salette – *Dois Jardins Românticos de Sintra*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio Literário, 1974, pp. 235-245.

TCHEN, Adelaide Ginga - *Miguel Ângelo Lupi, a intercepção do real no retrato de época*, in **Miguel Ângelo Lupi 1826-1883.** Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2002, pp. 26-37. [Catálogo da Exposição "Miguel Ângelo Lupi 1826-1883", no Museu do Chiado, de 28 de Fevereiro a 26 de Maio de 2002].

TEIXEIRA, José – **D. Fernando II. Rei-Artista Artista-Rei.** Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.

TEIXEIRA, José – **O Paço Ducal de Vila Viçosa sua Arquitectura e suas Colecções.** Lisboa: Fundação da Casa de Bragança,1983.

TEIXEIRA, José de Monterroso - *Joaquim Marques (Lisboa, 1755-1822). Entre a Paisagem, a Veduta e o Capricio*, in **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII.** Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996, pp. 223-227.

TELLES, Alberto – **A Convenção de 30 de Agosto de 1808. (Vulgarmente chamada «Convenção de Cintra») – Adeus a Cintra – Um erro de lord Byron.** [Coimbra]: Imprensa da Universidade, [1881] Publicado no Instituto, vol. XV, n.º 9.

TELLES, Alberto - *Lord Byron em Portugal*, in **Artes e Letras**, Lisboa, Março de 1872, pp. 65-67.

TELLES, Alberto – **Lord Byron em Portugal.** Lisboa: Typ. do Diário de Portugal, 1879. [Reimpressão fac-similada Lisboa: Edinova, 1999].

TENGARINHA, José - *A Revolução de Setembro*, in **Dicionário do Romantismo Literário Português.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 477-478.

TENGARRINHA, José – *A Oratória e o Jornalismo no Romantismo*, in **Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio 1970.** Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX / Grémio Literário, 1974, pp. 185-190.

The Dictionary of Art. Edited by Jane Turner. London: Macmillan Publishers Limited / New York: Grove, 1996. 34 volumes.

Thomaz José da Annuciação, in **Diccionario Popular Historio, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario dirigido por Manoel Pinheiro Chagas**, 15.º Vol., - 1.º do Supplemento. Lisboa: Typographia da Viuva Sousa Neves, 1886, pp. 132-134.

Tomás José da Annunciação, in **Encyclopedia Portugueza Illustrada Diccionario Universal**, Publicado sob a Direcção Maximiano Lemos, vol. I, Porto: Lemos & C.ª , Successor, [1900-1909], p. 349.

TORGAL, Luís Reis - *A Instrução Pública*, in **História de Portugal** (Direcção de MATTOSO, José), 5.º vol., Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, pp. 609-651.

TURNER, Nicholas – **Desenhos de Mestres Europeus em Colecções Portuguesas.** Lisboa: Ministério da Cultura / Centro Cultural de Belém, 2000.

VARGUES, Isabel Nobre – *Garrett, o Cidadão*, in **Almeida Garrett um Romântico, um Moderno.** Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 169-174.

VARGUES, Isabel Nobre; RIBEIRO, Maria Manuela Tavares - *Ideologias e práticas políticas. Os Liberalismos*, in **História de Portugal** (Direcção de MATTOSO, José), vol. 5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, pp. 213-227.

VARMA, Devendra P. – *Romantic Sintra and Beckford's visions*, in **Romantismo**. **Imagens de Portugal.** Comunicações apresentadas ao II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo. Sintra: Instituto de Sintra, 1998, pp. 113-117.

VASCONCELOS, Flórido de – **História da Arte em Portugal.** Lisboa: Editorial Verbo, 1972. Livros RTP - Biblioteca Básica Verbo n.º 65.

VASCONCELOS, Flórido de – *Pintura de Paisagem*, in **Dicionário da Pintura Portuguesa – Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973, pp. 303-304.

VASCONCELOS, Joaquim de - **Arte Românica em Portugal.** 2.ª ed. Nota Introdutória de Artur Nobre de Gusmão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992. [1ª ed. do Porto, 1918]

VAUGHAN, William – **German Romantic Painting.** 2.ª ed. New Haven / London: Yale University Press, 1994. [1.ª ed. de 1980].

VAUGHAN, William – **Friedrich.** London / New York: Phaidon Press, 2004. Arts & Ideas.

VIANA, Teresa Pereira – *Os Álbuns de Viagem de Vieira Portuense*, in **Francisco Vieira. O Portuense. 1765-1805.** Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001, pp. 84-93. [Catálogo da exposição "Francisco Vieira. O Portuense. 1765-1805, do Museu Nacional de Soares dos Reis em 2001].

VICENTE, Filipa Lowndes – **Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX.** Lisboa: Gótica, 2003. Documento.

VIEIRA, Joaquim – *Desenho e Pintura não são o mesmo,* in **Psiax. Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem.** Braga / Porto: Universidade do Minho / Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, n.º 3, Junho, 2004, pp. 5-14.

VIEIRA, Joaquim - **O Desenho e o Projecto são o Mesmo? Outros Textos de Desenho.** Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.

VIEIRA, Joaquim [Pereira Pinto] – **Relatório da disciplina de Desenho I. Desenho do Natural.** Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1994. [Relatório apresentado nas provas de Agregação da disciplina de Desenho do 1.º Grupo da Faculdade de Arquitectura. Policopiado].

VIEIRA, Joaquim – *Uma Viagem aos desenhos das Colecções Europeias,* in **O Desenho e o Projecto São o Mesmo?** Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995, pp. 123-148.

VIEIRA, Leontina – *O autor: alguns dados biográficos*, in NUNES, Filipe - **Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva.** Fac-simile da Edição de Lisboa de 1615. Porto: Editorial Paisagem, 1982, pp. 11-64.

VILHENA, Júlio de - **D. Pedro V e o seu Reinado.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921-1922. 2 volumes e um suplemento.

VITERBO, Sousa – **Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal.** [Primeira Série]. Coimbra: Imprensa da Universidade,1903.

VITERBO, Sousa – **Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal.** Terceira Série (Publicação Posthuma). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1911.

WEST, S. George – **Robert Southey, the Rev. Herbert Hill and the Bishop of Beja**. Sl.: s.d.

ZIELINSKA, Maria Danilewicz – *Atanásio Raczynski – 1788-1874. Um Historiador de Arte Portuguesa*, in **Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes**, Lisboa, 3ª série, n.º 3, 1981, pp. 51-70.

ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins (Direcção, coordenação, compilação de) – **Nobreza de Portugal e do Brasil.** Lisboa: Editorial Enciclopédia, Lda., 1960-1961. 3 volumes.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A
Aça, Zacarias d', 6, 7, 66, 67, 78, 82, 83, 100, 108, 120, 406, 407, 466, 467, 517, 522, 523, 524, 525, 536, 537, 584, 610, 638
Adam, Mme., 6
Adam, Victor, 415, 619
Adamastor, 630
Adriano, 427
D. Afonso Henriques, 555
D. Afonso VI , 27, 315
D. Afonso, (*Memórias de um Doido*), 144
Aguiar, João José de, 93, 105, 116, 395, 507
Aguiar, Júlia de, 612
Alberti, Leon Battista, 53, 55, 349, 350, 351, 352, 353, 371, 372, 431, 454
Alberto, Caetano, 501, 504, 603
Alberto, príncipe, 208, 209, 211, 220, 221, 222, 224, 228, 229, 232, 233, 237, 238, 241, 242, 243, 248, 249, 254, 263, 265, 272, 273, 288, 291, 293, 295, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 312, 318, 319
Albuquerque, Afonso de, 135
Albuquerque, Fernando Luís Mouzinho de, 139
Aldemira, Varela, 340, 341, 342, 340, 341, 342
Alexandre, 409, 427
Alexandre, Guerra Seffer, 596
Alexandrino, Pedro, 72, 404, 412, 461
Algardi, Alessandro, 431
Almada, D. José de, 216
Almeida, Betâmio de, 85, 114, 115, 121,
Almeida, José de, 511, 516
Almeida, José Simões de, 26, 76, 82, 102, 116, 461, 464, 494, 495, 496, 545, 553, 559, 599, 607, 610, 612
Almeida, Luís Domingues de, 604
Alvares, Afonso, 285
Alves, António Severino, 248
Alves, João Carlos, 231
Alves, Natália Ferreira, 57
D. Amélia Beauharnais,224
D. Amélia, 80
Anacleto, Regina, 116
Anacreonte, 549, 581
Andersen, Hans Christian, 182, 183, 329
Andrade Ferreira, José Maria de, 66, 67, 68, 69, 120, 212, 213, 215, 224, 294, 315, 316, 317, 318, 403, 407, 408, 414, 466, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 486, 536, 537, 540, 541, 543, 605, 638
Andrade, Alfredo de, 87, 104, 113, 460, 566, 588, 591, 593, 594, 595, 597, 598, 599, 601, 613, 643
Andrade, Caetano Aires de, 404, 406, 413, 454, 456, 461, 506, 507, 516, 519, 640
Andrade, Gomes Freire de, 17,
Anquises, 505
Antioche, Adhemar d', 59
Antoni, Carlo, 260
D. Antónia, infanta, 617, 618, 619, 620, 634, 637
Anunciação, Tomás da, 3, 8, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 104, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 121, 206, 207, 320, 321, 323, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 338, 407, 441, 455, 459, 460, 463, 464, 465, 468, 469, 471, 473, 479, 481, 490, 502, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 538, 539, 543, 548, 549, 557, 561, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 577, 578, 582, 583, 589, 591, 593, 594, 597, 598, 599, 600, 602, 603, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 612, 613, 615, 621, 638, 639, 640, 642, 643
Apeles, 387
Appiani, Andrea, 566

Aragão, Joaquim Pedro de, 415, 437, 459,
Aragão, Maximiano de 79, 80,
Arfe, João d', 361, 364
Aristóteles, 354, 357
Arruda, Miguel de, 285
Atouguia, visconde de, 612
Audran, Gérard, 458
Audubon, John J., 115
D. Augusta Vitória, 617
Augusto, imperador, 427
D. Augusto, infante, 599, 620, 621, 637

B

Baeins, Pedro, 425
Baillie, Marianne, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 182, 327
Balbi, Adriano, 423
Barata, Martins, 84, 85
Barbaro, Daniel, 361, 364
Barbosa, José Gregório da Silva, 596, 597
Barreira, João, 93, 94,
Barreiros, Fortunato José, 632
Barreto, António Correia, 457
Barreto, Teixeira, 377
Barros, Eleutério Manuel de, 377
Barros, Leitão de, 84, 85, 86,
Bartolini, Carlo, 254
Bartolozzi, Francesco, 404, 520
Barye, Antoine-Louis, 410
Barzun, Jacques, 9, 12, 13, 14, 15, 23, 31, 32, 37,
Bastos, Francisco António Martins, 213, 214, 215, 217, 219, 231, 224, 225, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 242, 243, 245, 246, 249, 315, 316, 317, 318, 509
Bastos, Luís, 604, 605, 606, 609, 613, 616
Bastos, Vítor, 66, 68, 69, 76, 81, 82, 86, 92, 94, 109, 314, 320, 321, 331, 333, 336, 338, 405, 411, 441, 459, 465, 468, 469, 471, 482, 483, 484, 486, 489, 517, 538, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 565, 566, 588, 589, 592, 593, 594, 597, 599, 602, 615, 638, 641, 643
Beckford, William, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 165, 173, 185, 187
Beethoven, 177
Bemposta, marquês da, 318
Benevides, Dr., 249
Berchem, Claes, 260
Beresford, 18
Bernardino Ribeiro, 204
Bernini, 278, 279, 431
Bessa-luís, Agustina, 40
Biester, Ernesto, 67, 68, 120, 525, 529, 565, 570, 638
Blake, William, 105
Bloche, escultor, 411
Bonheur, Rosa 271, 524
Bontempo, João Domingos, 230
Bosse, Abraham, 378
Bosse, Ausgust-Hermann, 252
Bouchardon, Edme, 268
Boucher, 278
Bourbon, D. Carlos Maria Isidoro de, 177
Bourdon, Sébastien, 267
Boutard, M. 334, 335, 428, 443, 504
Bouterwerk, Frederico, 71
Braga, Teófilo, vd. Teófilo
Bramante, 286
Brandão, Possidónio da Silva Alves, 609

Brandão, Raúl, 40
Braquehais, B., 547
Brederote, António [Xavier Teixeira Homem], 206
Breyner, Tomás de Melo, 247
Brito, Fernando Tomás de, 425
Brito, José de, 80
Bruno, Sampaio, 39
Buesco, Helena Carvalhão, 36
Burnay, Luís Ortigão, 92
Byron, Allegra, 135
Byron, lady, 128
Byron, lord, 5, 22, 40, 42, 55, 56, 71, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 157, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 235, 286, 287, 312, 321, 325, 326, 327, 390, 536, 540, 635, 636

C

Caetano, António 504
Caggiani, José Maria, 314, 513
Calame, Alexandre, 566
Calmels, Anatole, 553
Camilo Castelo Branco, 21, 38, 48,
Camões, 64, 86, 97, 105, 110, 124, 125, 135, 141, 145, 147, 162, 177, 178, 180, 181, 183, 185, 188, 190, 191, 195, 197, 198, 199, 200, 204, 423, 439, 453, 460, 538, 539, 540, 546, 557, 558, 574, 630, 636
Campelo, António, 360
Cano, Alonso, 60
Canova, 105, 250, 254, 274, 279, 314, 409, 410, 423, 428, 457
Caracci, 432
Cardoso, Inácio do Nascimento Morais, 318
D. Carlos I, 214, 224
Carlos II, rei de Inglaterra, 254
Carlos III, rei de Espanha, ordem de, 525
D. Carlota Joaquina, 25, 26, 315
Carot, J., 415
Carpaccio, 573
Carpenter, J. 124
Carreira, António Ribeiro, 115
Carreira, visconde da, 230, 232, 241, 242, 247, 248, 249
Carvalho, Agostinho Ribeiro de, 560
Carvalho, Apolinário José de, 560
Carvalho, Ayres de, 57
Carvalho, Joaquim Júlio Pereira de, 294
Carvalho, Tomás de, 484
Casanova, Henrique, 80
Castilho, António Feliciano de, 21, 25, 28, 29, 38, 44, 45, 64, 71, 95, 336, 337, 503, 509, 513, 549, 550, 580, 581, 617, 618
Castilho, José Feliciano de, 509
Castilho, Júlio de, 503, 509, 561, 562
Castro, Joaquim Machado de, 2, 4, 52, 53, 54, 71, 76, 81, 102, 105, 340, 358, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 377, 382, 386, 393, 395, 401, 404, 406, 408, 423, 424, 427, 431, 432, 439, 440, 443, 453, 454, 496, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 565, 567, 639, 641
Castro, Miguel Osório Cabral de, 596
Cataneo, Pietro, 192
D. Catarina de Bragança, 254
Cavroé, Pedro Alexandre, 395
Cerqueira, Francisco de Paula Araújo, 314, 409, 410, 413, 481, 409, 410, 471, 523, 534, 553
Cervantes, 194
Cézanne, 49
Chaby, Cláudio, 549
Chagas, Pinheiro, 405, 486, 487

Champagne, Philippe de, 267, 268
Chantrene, Nicolau de, 105
Chaves, Ferreira, 70, 87, 104, 459, 460, 591, 602, 608, 589, 599, 589, 603, 615
Chicó, Mário Tavares, 50, 51
Cikka, Wenceslau, 589, 608
Cinatti, José, 515
Cíntia, 151
Cirilo Volkmar Machado, 2, 11, 55, 63, 79, 81, 90, 323, 340, 343, 363, 374, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 393, 395, 404, 405, 412, 480, 496, 512, 639
Cláudio-Coelho, 64, 390
Coelho, Latino, 470
Colaço, José Daniel, 70
Coleridge, 22,
Colt, Samuel, 304, 309
Columbano Bordalo Pinheiro, 21, 57, 78, 80, 90, 91, 92, 99, 101, 102, 104, 116, 117, 341, 342, 586, 607, 608, 612, 614, 615, 638
Comte, Benjamin, 230, 404, 395, 407, 457, 520, 521, 522, 533, 639, 640
Condeixa, Ernesto, 80, 86, 612, 615
Constable, 524
Cook, Francis, 185, 186, 187
Corbould, Edward-Henri, 251, 272
Cordeiro, Luciano, 70, 71, 72, 73, 86, 486
Cornelius, Peter, 60, 63, 428, 446, 542, 543, 544, 546, 573
Corot, 524
Corregio, 252, 254, 264, 390
Correia, Guilherme, 598
Correia, João, António, 79, 80, 92, 103, 587, 602, 615
Corvo, Andrade, 470, 589
Costa, Félix da, 340, 362, 363, 368, 374
Costa, Joaquim Félix da, 606, 607
Costa, Lucília Verdelho da, 116
Costigan, Arthur William, 150
Coutinho, D. Rodrigo de Sousa, 520
Coutinho, José Eduardo Magalhães, 470, 478
Couture, Thomas, 271
Creusa, 504
Cristino da Silva, João Ribeiro, 81, 83, 121, 609, 613, 638
Cristino da Silva, João, 8, 66, 68, 69, 70, 73, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 100, 102, 103, 108, 110, 113, 117, 118, 119, 121, 207, 320, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 334, 336, 338, 418, 460, 465, 468, 469, 471, 482, 502, 517, 524, 526, 538, 559, 561, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 585, 589, 591, 592, 593, 599, 602, 605, 608, 610, 614, 615, 638, 641, 643
Cromer, Gabriel, 547
Cruz, André Monteiro, 395, 404, 406, 471, 507, 508, 512, 523, 564, 640
Cupido, 549, 581

D

D'Alembert, 437
Dalgado, D. G., 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 135, 136
Dante, 235, 236, 298, 299, 317, 537, 540, 556
Davenne, Henry Jean Batiste, 296
David, 72, 256, 267, 268, 289, 390
Decamps, Alexandre Gabriel, 271
Delacroix, 72, 73, 103, 105, 107, 122, 270, 271, 474, 546, 636
Delaroche, Paul, 270
Delerive, Nicolas-Louis Albert, 323, 324
Denis, Ferdinand, 10, 180
Deus, João de, 25, 146
Dias, Gaspar, 360
Diderot, 437
Dinis, Júlio, 146

Domenichino (Dominiquino), 416, 435
Donatello, 349, 352, 487
Dou, Gerrit, 250, 251, 257, 258, 271
Du Fresnoy, Charles Alphonse, 378, 433
D. Duarte, 215, 217, 218
Dufourcq, 391, 571
Dujardin, Edward, 271
Dumas, Alexandre, 478
Dupuis, M., 451
Dürer, 115, 260, 311, 361, 364, 389, 572
Durieu, Eugene, 547

E
Eça de Queirós, 21,25, 38, 39,
Edelinck, Gérard, 260
Elgin, lord, 273
Elísio, Elísio, 316
Enes, António, 75, 76, 77, 78
Eschwege, barão de, 179, 181
D. Estefânia, 204, 205, 206, 216, 222, 246, 290, 291, 293, 294, 296, 298, 307, 316, 317, 617, 623, 628

F
Farrobo, conde de, 589
D. Fernando I, 315
D. Fernando II, 68, 69, 73, 111, 137, 147, 170, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 218, 224, 225, 228, 230, 233, 237, 239, 247, 248, 249, 255, 261, 263, 281, 282, 283, 311, 317, 322, 326, 336, 395, 415, 424, 441, 454, 456, 500, 503, 505, 532, 533, 573, 578, 588, 589, 591, 592, 595, 599, 608, 617, 620, 621, 623, 624, 630, 631, 633, 636
Fernando VII, rei de Espanha, 27
D. Fernando, infante, 216, 316, 317, 621
Ferreira, Alberto, 22, 36, 37,
Ferreira, Frederico, 606
Ferreira, José Maria de Andrade, vd. Andrade Ferreira
Ficalho, condessa de, 561
Ficalho, marquês de, 248, 255, 276, 317
Fídias, 123, 274
Fiedler, Bernhard, 273
Figueiredo, 91
Filipa, D., 275
Flaxman, John, 642
Fletcher, 124, 136
Focillon Henri, 50, 51,
Folque, Filipe, 231, 248, 249, 288, 292, 308, 309, 310
Fonseca, António Manuel da, 64, 65, 70, 73, 76, 79, 80, 92, 94, 103, 231, 238, 239, 240, 241, 245, 239, 240, 241, 242, 243, 254, 274, 390, 395, 404, 407, 408, 409, 413, 420, 421, 422, 461, 462, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 472, 481, 484, 498, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 509, 512, 513, 516, 523, 524, 534, 538, 539, 552, 557, 560, 561, 562, 564, 565, 567, 571, 572, 573, 578, 583, 617, 626, 632, 640
Fonseca, António Tomás da, 62, 63, 65, 69, 103, 441, 459, 460, 465, 467, 468, 484, 486, 489, 520, 523, 553, 566, 583
Fonseca, Carlota de Sousa, 600
Fonseca, Porfírio Henriques da, 611
Fonte, Joaquim Pires da, 404, 418
Foz, barão da, 248
França, José-Augusto, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 51, 59, 92, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 142, 143, 146, 147, 209, 210, 211, 561
Francastel, Pierre, 30
Franco, Francisco Tomás da Silveira, 231
Franco, José Maria, 455
Frederico Guilherme I, rei da Prússia, 277, 632
Frederico Guilherme III, rei da Prússia, 276

Frederico Guilherme IV, rei da Prússia, 59
Frederico II, 277
Freire, Luciano, 80, 341, 612
Freitas, José Francisco Ferreira, 404
Frémiet, Emmanuel 277
Friedrich, Caspar David, 119, 154, 201, 325
Furtado, José de Almeida, 80
Furtado, Tadeu, 486
Fusquni ou Foschini, Arcângelo, 63, 532
Fyt, Jan, 256

G
Gaddi, Taddeo, 546
Gallait, Louis, 272
Gama, Vasco da, 135
Gameiro, Alfredo Roque, 611, 616
Garcia, Francisco Santa Bárbara, 597
Garrett, Almeida, 9, 11, 13, 17, 18, 21, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 44, 45, 46, 52, 64, 71, 95, 107, 109, 111, 118, 141, 142, 143, 145, 147, 182, 183, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 322, 326, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 456, 457, 466, 501, 504, 513, 523, 538, 542, 578, 583, 585, 635, 636
Garrett, Maria Adelaide, 195
Gaspar, José António, 461, 609
Gauguin, 49
Geefs, Guillaume, 255, 276, 277
Genlis, Madame de, 393
Gerard, 565
Géricault, 103, 105, 107, 115, 117, 268, 541
Gil Vicente, 190, 204, 636
Giovanni, Daniel, 596
Giusti, Alessandro, 431
Godinho, Manuel Nunes, 605
Goethe, 13, 170
Goltzius, Hendrinck, 260
Gomes, Bernardino António, 249
Gomes, fernão, 360
Gonçalves, André, 343, 374
Gonçalves, Nuno, 57, 75, 86, 91, 99, 105
Gorani, Guiseppe, 149
Goya, 91, 104, 105, 113, 260
Grão Vasco, 60, 61, 64, 65, 71, 79, 81, 86, 390, 405, 426, 443, 455, 456, 459, 505
Graveley, carlos Mylton, 231
Greno, Adolfo, 612
Greno, Josefa, 80, 612, 615
Grimoux, 428
Gros, barão de, 105, 268
Guedelha, mestre, 218
Guedes, Delfim, 606, 608
Guercino, 251
Guilherme I, D. cardeal patriarca, 231
Gusmão, Artur Nobre de, 50, 51

H
Hamfstaengel, 264
Hanneman, Adriaen, 258
Heeringer, Gustavo Adolfo, 176
Hegel, 38,
Heinlein, Heinrich, 263
Henrique II, rei de França, 266
Henrique IV, rei de França, 266

Henrique VIII, rei de Inglaterra, 252
Heraclito de Éfeso, 55
Herculano, Alexandre, 10, 21, 24, 25, 28, 29, 39, 40, 52, 64, 95, 128, 129, 141, 142, 143, 200, 201, 208, 216, 217, 219, 223, 228, 234, 235, 281, 513, 541, 633, 637
Hércules, 356, 382, 385
Hermengard (*Eurico o Presbítero*), 541
Hildebrandt, Eduard, 261
Hill, Herbert, 160, 161
Hobhouse, 124, 129, 130, 135, 136, 137
Hogan, Ricardo, 80
Hogarth, 278
Holanda, Francisco de, 2, 52, 53, 72, 75, 81, 112, 191, 192, 193, 339, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 368, 636
Holbein, 252
Hölderlin, 22,
Holstein, marquês de Sousa, 67, 120, 411, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 589, 599, 607, 608, 639
Homero, 44, 123, 439
Horne, Thomas, 153, 154
Horny, Franz Théobald, 115
Horta, Tiago augusto Veloso de, 318
Hugo, Victor, 15, 478, 642
Humbert, A. S., 295, 296

I
D. Inês de Castro, 274, 275, 539, 573
Ingres, 72, 73, 105, 113, 122, 270, 271, 272, 567, 587, 642
D. Isabel Maria, infanta, 512

J
Jackson, Murphy, 314
Jacobs, Paul Emil, 262, 263
D. Joana, irmã de D. Afonso VI, 315
S. João Baptista, 632
D. João, infante, 241, 620, 621, 622
D. João I, 275, 283, 284,
D. João II, 245, 246
D. João III, 357
D. João V, 55, 205, 218, 224, 229, 291, 407
D. João VI, 17, 18, 25, 26, 213, 224, 225, 245, 404, 405, 408, 507, 512
Jordaens, Jacob, 255, 276
D. José I, 27, 28, 29, 158, 162, 373
Júdice, Nuno, 123
Julien (gravuras de), 407, 414, 474, 478, 495
Júpiter, 549, 550
Juromenha, visconde de, 10, 171, 181, 201, 203, 322

K
Kaulbach, Wilhelm von, 260
Keil, Alfredo, 74, 78, 85, 87, 104, 113, 119, 120, 596, 597, 601, 604, 607, 613, 643
Kessel, Frederico, 248
Kinsey, W. N., 174, 175, 176
Kiss, August Karl Eduard, 261
Klieber, Eduardo, 230
Klopstock, 540
Kubler, George, 104

L
La Hyre, Laurent, 267
Laboão, Barros, 105,
Lacerda, Aarão de, 102

Lacerda, João Palha de Faria, 484
Ladseer, John, 520
Lairesse, Gérard, 378, 379, 380, 381, 382, 385, 479
Lambert, Élie, 51
Landmann, George, 166, 168
Landseer, Edwin, 250, 252, 254, 272
Laugier, Marc-Antoine, 535
Lavradio, conde do, 200
Lavradio, marquês de, 502
Lawrence, Thomas, 105, 253, 573
Lawton, R. A., 35, 41, 46
Le Breton, Adéle, 450
Le Brun, 415, 460
Le Cocq, Luís Vítor, 294, 297
Le Sueur, 267
Leal, Mendes, 531, 536, 580
Leda, 550, 558
Lehmann, Henri, 271
Leibnitz, 221
Leitão, Ruben Andresen, vd. Ruben
Lemos, João de, 128, 145, 146,
Leonardo, 352, 382
D. Leopoldina, 19
Leopoldo da Bélgica, rei, 276
Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen, 617
Lewis, Charles James, 272
Lichnowsky, Felix, 176, 177, 180, 328
Lima, Rangel de, 67,120, 589, 609, 610
Lopes, Adriano de Sousa, 91, 92
Lopes, Duarte César Silveira, 594
Lopes, Teixeira, 102, 105, 116, 612
Loureiro, Francisco de Sousa, 404, 405, 406, 422, 467, 468
Loureiro, José Jorge, 213
Lourenço, Eduardo, 18, 21, 22, 25, 29, 36, 198, 199
Lucena, Armando de, 86, 87, 88, 93, 115, 121, 340, 517, 518, 536, 542, 559, 561, 562, 571, 638
Ludovice, 426
D. Luís Filipe, 224
Luís XIII, 266
Luís XIV, 268, 278, 286, 432
Luís XV, 268, 278, 287
D. Luís, 182, 192, 220, 223, 224, 225, 231, 232, 233, 239, 240, 241, 242, 243, 246, 247, 248, 255, 262, 280, 281, 289, 306, 307, 316, 357, 438, 443, 505, 589, 596, 599, 601, 617, 629, 634
Lupi, Miguel Ângelo, 68, 70, 73, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 110, 114, 117, 118, 119, 400, 456, 461, 464, 465, 469, 481, 484, 489, 490,502, 517, 524, 538, 561, 564, 565, 585, 586, 587, 588, 595, 598, 599, 602, 612, 614, 615
Lusitano, Vieira, 11, 64, 72, 79, 81, 104, 106, 339, 343, 374, 390, 394, 404, 408, 426, 443, 459, 511
Lutero, 135

M

Macaulay, M., 144
Macedo, Diogo de, 66, 84, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 92, 93, 94, 96, 99, 101, 104, 110, 114, 526, 571, 638
Macedo, Helder, 9, 41, 43
Macedo, Manuel de, 596, 607
Machado de Castro, vd. Castro
Machado, Júlio César, 509
Maclise, Daniel, 252
Maini, Giovanni Battista, 431
Maistre, Xavier, 194
Malhoa, José, 57, 80, 84, 90, 92, 102, 111, 113, 116, 341, 608, 612, 615

Manique, Pina, 368
D. Manuel I, 282
D. Manuel II, 220, 617
Marciano Henriques da Silva, 68, 70, 79, 80, 82, 94, 103, 465, 595, 615
Maria Ana D. (infanta) 631
D. Maria Francisca Benedita, 500, 501
D. Maria I, 16, 17, 27, 56, 135, 367, 373, 375, 408, 411, 501, 507
D. Maria II, 69, 176, 224, 225, 230, 231, 232, 233, 240, 242, 247, 259, 327, 397, 415, 441, 454, 456, 470, 502, 505, 506, 509, 617, 621, 627
D. Maria Pia, 594, 596
Marialva, marquês de, 152, 156
D. Mariana de Áustria, 315
Marny, Paul, 311
Marques, Joaquim António, 464, 465, 466, 467, 502, 517, 519, 582, 584
Marques, Joaquim, 323, 324,
Martins, Francisco Vasques, 396, 410, 415, 458
Martins, José Joaquim Cipriano, 605
Martins, Oliveira, 3, 16, 17, 22, 25, 26, 27, 28, 34, 38, 39, 215, 216, 223, 229, 234, 235
Mártires, Frei Bartolomeu dos, 40, 193
Masaccio, 573
Mascarenhas, D. Carlos, 213, 215
Maurício (*Memórias de um Doido*), 144, 624
Mayne, arquitecto, 411
Meissonier, Jean Louis Ernest, 271, 272, 311
Melo, conde de, 396, 414, 565, 589
Melo, condessa de, 561
Melo, D. Francisco de, 248, 255, 276, 588, 589
Melo, Fontes Pereira de, 294
Mendes, Manuel, 97
Mendonça, António Pedro Lopes de, 143,144, 216, 548, 562
Meneses, D. Elisa de, viscondessa de, 571, 574, 576
Meneses, visconde de, 62, 63, 65, 66, 70, 79, 80, 84, 85, 87, 89, 94, 95, 97, 99, 101, 102, 103, 109, 113, 114, 117, 323, 332, 465, 471, 484, 502, 517, 536, 537, 542, 543, 544, 559, 565, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 589, 591, 595, 599, 614, 615, 641, 642
Mengs, 267, 417, 479
Merian, Maria Sybilla, 115,
Metrass, Francisco, 8, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 79, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 108, 110, 113, 117, 121, 320, 321, 329, 331, 332, 336, 338, 460, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 502, 517, 531, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 556, 557, 558, 559, 563, 565, 568, 569, 570, 571, 574, 577, 578, 580, 591, 592, 600, 614, 615, 638, 641, 642
Mieris, Frans van, 250, 257, 258, 271
Mignard, Pierre, 268
Miguel Ângelo, 53, 64, 65, 103, 109, 119, 253, 254, 265, 278, 279, 298, 314, 348, 349, 352, 388, 389, 390, 400, 411, 415, 431, 435, 439, 459, 466
D. Miguel, 19, 25, 26, 27, 219, 223, 404
Millais, John Everett, 272
Millet, 524
Mónica, Maria Filomena, 209, 216, 222, 223, 224, 228, 235, 248, 254, 263, 265, 272, 288, 291, 293, 295, 302, 304, 305, 306, 307, 312, 316, 319
Monteiro, João Pedro, 62, 441, 455, 465, 469, 471, 517, 520, 524, 557, 561, 564, 577, 582, 583, 584, 585, 641
Monteiro, José Luís, 608, 609, 613
Moore, Henry, 105
Moore, Thomas, 126, 131, 144
Morgenstern, Christian, 263
Mota, Teodoro da, 460, 493, 494
Moura, Eduardo Lobo de, 252
Mozart, 536
Munró, Carlos Alexandre, 599
Murillo, 251, 254, 264, 267

Murphy, James Cavanah, 157, 158, 167, 173
Murray, Joe, 124,136
Murray, John, 168

N
Nalencz, conde de [Eduardo Raczynski], 58, 60
Napoleão I, 134, 212, 266, 269, 303, 304
Napoleão III, 248, 269, 278
Neiuwerkerke, conde, 266
Nero, 278
Netscher Caspar, 271
Newton, Isaías, 103, 602, 607, 612
Nicaise, padre de, 9
Nöel, Alexandre Jean, 323, 324, 325
Normand, Charles, 445, 452, 453
Novais, José Inácio, 589, 600
Novalis, 22
Nunes Júnior, António José, 461, 608, 609, 610, 612
Nunes, Alberto, 82,
Nunes, Filipe, 340, 360, 361, 362, 367

O
O'Neil, família, 183
Oeirense, Francisco da Silva, 176, 521, 565
Oliveira, Marques de, 57, 80, 90, 102, 608, 612
Ortigão, Ramalho, 21, 495
Overbeck, Friedrich, 60, 70, 428, 502, 542, 544, 571, 573, 574

P
Pagliarini, Nícola, 408
Pais, D. Gualdim, 627
Paiva, visconde de, 297
Palhares, Joaquim Guilherme Rebelo, 282
Palizzi, Guiseppe, 524
Palladio, 372, 376
Palma Vecchio, 573
Palmela, duque de, 410
Palmela, duquesa de, 561
Pamplona, Fernando de, 81, 102, 103, 104
Parreiras, Caetano Vaz, 230
Pascoaes, Teixeira de, 39
Passos Manuel (Manuel da Silva Passos), 397
Pato, Bulhão, 200, 201, 216, 223, 235
Patrício, António José, 69, 70, 79, 82, 87, 94, 95, 99, 101, 103, 117, 121, 203, 465, 517, 536, 540, 542, 544, 577, 578, 579, 580, 581, 615, 641, 643
Pawinski, Adolfo, 189
Paxton, Joseph, 289, 290, 309
D. Pedro I, 275
Pedro II, imperador do Brasil, 144, 224
D. Pedro IV,17, 19, 25, 28, 224, 225, 230, 506, 507
D. Pedro V, 5, 25, 33, 34, 123, 144, 145, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 410, 438, 441, 443, 498, 499, 500, 502, 506, 514, 549, 553, 554, 555, 588, 589, 591, 617, 620, 621, 622, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 636, 637, 640
Pedroso, J. (João Pedrozo Gomes da Silva), 535, 549, 550, 557, 558, 563, 570, 582, 587, 599, 601, 605, 608, 612, 615

Peña, Diaz de la, 270
Pereira, António José, 80
Pereira, Gonçalves, 602
Pereira, José Fernandes, 11, 37, 39, 55, 57, 229, 339, 345, 346, 348, 357, 359, 360, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 371, 374, 378, 388, 389, 394
Pereira, Leonel Marques, 79, 92, 103, 108, 114, 117, 465, 469, 524, 561, 564, 565, 577, 589, 591, 607, 608, 612, 615
Pereira, Nuno Álvares, 135
Peres, Damião, 218, 219
Péricles, 427
Pernes, barão de, 589
Perugino, 260, 266, 545
Pessoa, Fernando, 19, 20, 23, 24, 38,
Pestalozzi, 493, 494
Petit, Henrique, 231
Piazzetta, Giovanni Battista, 432
Pillement, Jean, 4, 323, 324, 412
Pimenta, Alberto, 47
Píndaro, 123
Pinheiro, Columbano Bordalo, vd. Columbano
Pinheiro, Manuel Maria Bordalo, 64, 65, 70, 73, 78, 79, 80, 85, 87, 92, 94, 100, 103, 108, 314, 455, 465, 502, 513, 517, 537, 538, 585, 586, 588, 589, 591, 602, 607, 608, 615
Pinheiro, Maria Augusta Bordalo, 80, 608, 612, 615
Pinheiro, Rafael Bordalo, 34, 525, 601, 603, 604, 605, 609, 612, 613
Pinto, Sousa, 80, 612
Pinturicchio, 573
Pio IX, 425
Plínio, 361
Pombal, marquês de, 4, 27, 28, 29, 30, 37, 298, 316, 373, 439
Pompadour, M^{me} de, 278
Porte, Henri Horace Roland de la, 268
Porto, António, 230
Porto, Silva, vd. Silva Porto
Portuense, Vieira, 3, 57, 64, 70, 72, 79, 81, 91, 101, 104, 105, 106, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 120, 323, 377, 386, 387, 388, 390, 404, 408, 412, 413, 455, 499, 536, 573, 600, 604, 615, 638
Potter, Paulos, 250, 256, 258
Pousão, Henrique, 57, 79, 90, 102, 104, 113, 121, 537, 544, 545, 615, 638
Poussin, 267, 268, 379, 386, 415, 416, 435
Pradier, 76, 274
Praxíteles, 123, 274
Priaz, José Vicente, 395, 404
Prieto, Joaquim Nunes, 94, 103, 458, 459, 460, 481, 482, 566, 589, 591, 592, 607
Prud'hon, 105, 268

Q

Queirós, Francisco Alberto Fortunato, 209, 211, 220, 221,222, 223, 225, 226, 227, 229, 232, 238, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 270, 303, 304
Queiroz, Gregório Francisco, 476, 532, 534
Quental, Antero de, 21, 25, 34, 38, 40, 55, 235
Quillard, Pierre-Antoine, 323, 324, 591

R

Raczynski, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 71, 81, 85, 104, 120, 177, 202, 405, 407, 412, 419, 424, 429, 445, 446, 447, 448, 454, 456, 462, 466, 467, 476, 484, 488, 492, 499, 501, 506, 507, 508, 509, 512, 513, 517, 520, 521, 527, 536, 570, 571, 572, 573, 582, 583
Rafael, 64, 81, 116, 223, 252, 253, 254, 258, 260, 267, 271, 275, 278, 284, 286, 294, 299, 382, 387, 389, 390, 415, 416, 432, 435, 439, 466, 502, 505, 536, 545, 572, 573, 636
Rafael, Joaquim, 80, 90, 275, 395, 400, 404, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 454, 456, 458, 461, 464, 481, 498, 499, 500, 504, 512, 515, 516, 519, 532, 577, 640
Ramalho, António, 57, 80, 92

Ramalho, Monteiro, 74, 75, 100, 612,
Rantzaw, marechal de, 620, 624
Rato, José Moreira, 612
Reinoso, André, 523, 527, 534
Reis, Carlos, 80, 86, 92, 102, 341, 612, 615
Reis, Constantino José dos, 404
Reis, Máximo Paulino dos, 64, 404, 512, 513, 514, 516, 640
Reis, Soares dos, 35, 57, 79, 82, 85, 86, 92, 93, 98, 102, 105, 114, 116, 118, 119
Relvas, Carlos, 601
Rembrandt, 104, 105, 115, 250, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 264, 267, 389, 428, 546, 573, 600, 636
Remédios, Mendes dos, 217, 223, 224, 230, 231, 232, 234, 303
Reni, Guido, 251, 573
Resende, Francisco José, 68, 70, 79, 87, 89, 90, 94, 103, 114, 597, 602, 612, 615
Reynolds, 479
Ribeiro Cristino, vd. Cristino
Ribeiro, Bernardim, 97
Ribeiro, João Baptista, 80
Ribera, 251, 591, 602
Ridinger, Johann Elias, 260
Riegl, Aloïs, 51
Rigaud, 268, 573
Ripa, Cesare, 372
Robinson, J. C., 184, 602, 608
Rocha, Joaquim Leonardo da, 377
Rocha, Joaquim Manuel da, 11, 343, 377, 404
Rodrigues, António Fernandes, 512
Rodrigues, Faustino José, 105, 377, 423, 431, 476, 509, 511
Rodrigues, Francisco de Assis, 11, 12, 65, 68, 334, 335, 340, 364, 373, 393, 395, 404, 407, 408, 409, 418, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 463, 468, 476, 477, 478, 480, 484, 486, 489, 504, 505, 508, 509, 510, 511, 512, 516, 525, 552, 564, 565, 589, 592, 608, 620, 639, 640
Rodrigues, José, 8, 66, 68, 69, 70, 73, 79, 81, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 103, 108, 117, 120, 121, 320, 321, 331, 332, 336, 338, 461, 465, 468, 502, 538, 559, 560, 561, 562, 563, 574, 577, 517, 538, 559, 560, 561, 562, 563, 589, 599, 602, 608, 615, 624, 626, 638, 641
Roeder, António Hermano, 231
Roma, Amélia Virgínia, 461
Roquemont, Augusto 4, 64, 390, 513, 574
Roquete, J. I., 415
Rosa, Anastácio, 589
Rosa, Salvator, 428
Ross, William, 252
Rousseau, 15, 392, 393
Ruão, João de, 276
Ruben Andresen Leitão, 208, 209, 211, 214, 219, 220, 223, 224, 234, 235, 247, 251, 252, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 276, 277, 280, 285, 286, 288, 289, 290, 293, 299, 300, 303, 304, 305, 311, 312, 313, 314
Rubens, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 264, 267, 268, 271, 386, 636
Ruders, Carl Israel, 165, 170
Rushton, Robert, 124, 136

S

Sá da Bandeira, visconde de, 305
Sá, Bernardo Valentim Moreira de, 86
Sabugosa, marquês de 200
Sagrada Família, D. Alexandre da, 17,
Saldanha, duque de, 27
Sales, António Costa, 504
Salgado, Veloso, 80, 102, 111, 113, 341, 612
Salomão, rei, 190
Samodães, conde de, 486
Sanches, Silva, 313

Sand, George, 478
Sanpayo, Nuno, 35
Sansovino, 591
Santa-Rita, 537
Santerre, 428
Santos, João José dos, 403, 408, 410, 411, 422, 437, 459, 469, 470, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 484
Santos, Reynaldo dos, 89, 90, 91, 93, 105, 114,
Sarmento, barão de, 242, 243, 244, 248, 249, 627
Schadow, Friedrich Wilhelm, 405, 445, 446, 447, 448, 449, 488, 489, 492
Schalcken, Godfried, 257
Schaumburg-Lippe, conde de, 150
Scheffer, Ary, 270
Schelley, 22
Schiller, 22, 235, 236
Schindler, Gaspar, 610
Schinkel, 60
Schiopetta, Domingos, 515
Schlegel, August Wilhelm, 12,
Schleger, Friederich, 22
Scott, Walter, 39, 40, 138, 139, 140, 164, 194, 198, 235
Seabra, António Joaquim Moreira, 591
D. Sebastião, 215, 216, 355, 356
Sena, Jorge de, 14, 35, 38,
Sendim, Maurício José, 64, 395, 418, 419, 420, 513, 515, 608
Sequeira, Domingos, 3, 4, 57, 61, 63, 64, 66, 69, 72, 79, 81, 85, 87, 90, 91, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 230, 240, 325, 329, 377, 386, 390, 398, 404, 408, 412, 417, 443, 456, 471, 478, 500, 501, 502, 503, 506, 507, 515, 534, 537, 538, 539, 565, 567, 593, 594, 595, 596, 597, 599, 604, 608, 614, 615, 638, 643
Sequeira, José da Costa, 396, 402, 404, 417, 418, 478, 504, 514, 515, 538, 584, 589, 593, 640
Sérgio, António, 25, 38,
Serlio, Sebastião, 192, 453, 467
Serrão, Vítor, 57
Shakespeare, 40, 122
Silêncio, 543, 549, 557, 570
Silva Porto, 3, 54, 57, 74, 75, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 88, 90, 91, 92, 102, 104, 111, 113, 114, 117, 119, 121, 341, 342, 526, 537, 544, 587, 608, 611, 612, 615, 633, 638
Silva, Domingos José da, 404, 456, 458, 461
Silva, Domingos Parente da, 458
Silva, João Cristino da, vd. Cristino
Silva, João Ferreira Prego da, 602, 603
Silva, João, Pedroso Gomes da, 461
Silva, Joaquim Carneiro da, 375, 377, 378, 511
Silva, José da Costa e, 377
Silva, Luís Augusto Rebelo da, 589
Silva, Manuel Inocêncio Carvalho e, 231
Silva, Marciano Henriques da, vd. Marciano
Silva, Raquel Henriques da, 98, 99, 110, 117, 119
Silva, Teodoro José da, 81
Silva, Venâncio Guilherme da, 594
Silveira, Bento Coelho da, 81
Silveira, Francisco Elias da, 249
Silveira, Maria de Aires, 119
Slingeland, Pieter, 256
Smith, Robert, 57, 104, 105,
Snyders, Frans, 254, 258, 264
Soares, Elisa Ribeiro, 118
Soares, Ernesto, 475, 476, 499, 500, 534
Soares, Francisco da Cruz, 591
Soares, Mário, 43

Sobral, Luís de Moura, 57
Solá, Antonio, 410
Soromenho, Francisco Augusto Pereira, 602, 603, 604, 605
Sousa, António Ângelo de, 457
Sousa, António, 515
Sousa, João José Ferreira de, 395, 396, 458
Sousa, Joaquim Pedro de, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 80, 90, 120, 441, 458, 459, 460, 465, 471, 476, 525, 565, 566, 577, 588, 589, 591, 592, 597, 598, 600, 603, 606, 607, 608
Southey, Edith, 161
Southey, Robert, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 174, 176, 327
Souza-Cardoso, Amadeo de, 537
Staël, Madame de, 12
Stegner, Carlos, 231
Steimaker, Carlos, 230
Stendhal, 4, 13,
Stephenson, Robert, 309
Stockdale, W. Colebrooke, 184
Ströberle, Glama, 532, 533
Sue, Eugène, 478
Suttermans, 573

T

Taborda, José da Cunha, 63, 72, 79, 81, 90, 340, 377, 386, 388, 395, 398, 404, 405, 512
Tasso, 439, 540
Taylor, Isidoro de, 181
Teles, Alberto, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 133, 134
Telmo, Cottineli, 84, 85
Tengarinha, José, 37,
Teniers, David, 256
D. Teodósio, irmão de D. Afonso VI, 315
Teófilo Braga, 17, 18, 19, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 38, 40, 42, 46, 58, 109, 141, 142, 143, 195, 196, 198, 216, 217, 234
ter Brugghen, Hendrick, 257, 271
Theed, William, 252, 276
Thénot, Jean Pierre, 445, 451, 452
Thorburn, Robert, 252
Thorvaldsen, 60, 254, 409, 428, 429
S. Tiago, 632
Ticiano, 252, 254, 267, 390, 573
Tintoretto, 573
Tomasini, Luís, 104, 524, 589, 591, 602, 603, 608, 612
Trajano, 411, 427
Trento, António da, 260
Tripplin, Teodoro, 188
Troyon, Constant, 271, 524
Túlio, Sérvio, 14
Turner, 105, 106, 251
Turner, Nicholas 106

V

Vale, Amaro do, 360
Valente, Vasco Pulido, 52
Valente, Vasco, 92
Vallée, Louis-Léger, 445, 449, 450
Van Dyck, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 267, 573, 575
van Eyck, 256, 260
Van Gogh, 49
van Huysum, Jan, 259
van Leyden, Lucas, 260
Van-Ess, 591

Vasconcelos, Flórido de, 113,114
Vasconcelos, Inácio Piedade de, 340, 363, 364
Vasconcelos, Joaquim de, 395, 413, 415, 417, 430, 445, 489, 493, 494
Vaz, João, 57, 80, 608, 612, 615
Velázquez, 267
Venegas, Francisco, 360
Vénus, 274, 278, 279, 314, 547, 556, 557, 558, 559, 578
Verboeckhoven, Eugéne, 256, 272
Verde, Cesário, 44,
Vernet, Horace, 271
Verney, 30
Veronese, 264, 267, 573
Viale, António José, 231, 236, 239, 549, 580
Vicente, Gil, vd. Gil
Victor, Mr., 230
Vieira, Domingos Francisco, 412
Vieira, Joaquim, 338
Vignola, 372, 376
Vila Real, condessa de, 561
Vilhena, Júlio de, 217, 218, 219, 222, 235, 236, 237, 242, 244, 246, 291, 301, 305, 307
Virgílio, 439
Viterbo, Sousa, 418, 419
Vitória, rainha, 248, 249, 251, 254, 288, 319
Vitrúvio, 2, 347, 352, 361, 364, 368, 369, 372
Vos, Paul de, 259
Vries, Simon de, 260

W
Wappers, Gustave, 272
Ward, James, 252
Watt, 309
Watteau, 268, 428
Weenix, Jan Baptist, 258, 264, 267
Wellington, duque de, 134, 286
Winterhalter, Franz, 253, 272, 273, 460
Withworth, Joseph, 302
Wölfflin, 51
Wordsworth, 22
Wouwerman, Philips, 250
Wren, Christopher, 286

X
Xavier, Adelaide Augusta Caldas, 460, 594
Xavier, Júlia Augusta Caldas, 460, 594

Y
Yvon, Adolphe, 524, 545, 566

Z
Zenóglio, José, 231
Zenseis, 123
Zé-povinho, 34
Zurbarán, 60