

VIEIRA LUSITANO *EX MACHINA* OS DESENHOS GUARNECIDOS DO MUSEU DE ÉVORA

VIEIRA LUSITANO *EX MACHINA* EVORA MUSEUM GARNISHED DRAWINGS

Lécio da Cruz Leal

Bolseiro de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia
lecxl@gmail.com

RESUMO

As diferentes sensações resultantes da observação de desenhos guarnecidos e não guarnecidos de Vieira Lusitano, conservados em alguns museus do país, levou-nos a considerar outras motivações para além da intenção do pintor pretender promover esta etapa criativa em objecto artístico em si. A nobilitação dos pintores dependia mais da origem social de cada um do que dos seus méritos, para além disso continuavam a ser ensombrados por a mecanização do ofício. Vieira, porém, não obstante ter ascendido ao mais elevado cargo que um pintor deste país podia aspirar, entre muitas outras conquistas, nunca se sentiu verdadeiramente reconhecido nas esferas sociais mais elevadas, contudo nunca foi uma “voz” activa na reversão da situação. Neste artigo, tentaremos demonstrar que o uso das guarnições nos desenhos do Museu de Évora cumpriu dois objectivos: primeiro, “perpetuar” distintamente as obras mais importantes do ponto de vista de promoção social e que haviam sido destruídas por o terramoto de 01 de Novembro de 1755; segundo, notabilizar os desenhos, apresentando-os como frutos do intelecto – «pensamentos».

PALAVRAS-CHAVE

Vieira Lusitano | Auto-elogio | Nobilitação | Desenho | Guarnição

ABSTRACT

The different sensations resulted from Vieira Lusitano garnish and ungary drawings observation, registered in a few museums in our country, led us to consider other reasons beyond the painter intentions to promote this creative step in art itself. Painters ennoblement was more dependent in social origins rather in artistic merits, besides they continued to be overshadowed by mechanical overview. Vieira, however, despite ascending to the highest rank that a painter could aspire, among many other achievements, never felt truly recognized in the higher social spheres, yet never had an active voice on trying reversing the situation. In this article, we propose to prove that the garnishes used in Evora Museum drawings served two objectives: first, to distinctively “perpetuate” his most important works from the social promotion point of view that had been destroyed in Lisbon great earthquake; second, point out the drawings and presenting them as fruit of the intellect – «thoughts».

KEYWORDS

Vieira Lusitano | Self-praise | Ennoblement | Drawing | Garnish

INTRODUÇÃO

A historiografia da arte nacional dedicada a setecentos e particularmente interessada na dinâmica do Desenho, tem vindo a considerar o guarnecimento dos desenhos de Vieira Lusitano do Museu de Évora (M.E.) como a «(...) contribuição do pintor para a valorização do Desenho como obra de arte» ou, com o mesmo sentido, a «(...) libertação [do Desenho] em relação à Pintura (...)», permitindo «ganhar foros de uma arte autónoma, passando de um mero meio a um fim em si» (Arruda, 2000: 37; Saldanha, 2000: 42b). Onde os investigadores vêem, em última análise, a

transformação de uma etapa criativa em direcção a domínio artístico, vemos: primeiro, a continuidade da problemática da nobilitação da arte da pintura e, consequentemente, do pintor; segundo, a tentativa de minimizar as perdas de décadas de produção artística infligidas por o terramoto de 1755, destacando, através de belas guarnições, o mais relevante do remanescente (desenhos originais, esboços, cópias, contraprovas); terceiro, a autopromoção de um pintor, consciente da sua genialidade, face aos preconceitos sociais relativamente à actividade exercida.

OBJECTO DE ESTUDO

Servem de objecto de estudo os desenhos guarnecidos de Vieira Lusitano, hoje integrados no acervo do M.E., provenientes da Biblioteca Pública de Évora (B.P.E.), constituída principalmente por o espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas; doado para o efeito (Espanca, 1969: 7). Ao todo, consideramos vinte montagens. Cada uma destas integra um a cinco desenhos produzidos entre 1720 e a década de 50, assemblados anos depois do último produzido.

O processo de montagem dos desenhos não varia entre conjuntos, já que todos foram recortados por os respectivos limites e colados sobre folha de suporte. Contudo, o lugar que ocupam, em uma projecção por camadas, depende do tipo de montagem onde se inserem, podendo aparecer na 1.ª ou 2.ª camada anterior. Na maioria dos casos os desenhos situam-se na 1.ª camada. A excepção verifica-se nos casos onde os fundos fingem parede marmoreada. Nestes conjuntos, contam-se três e quatro camadas, dependendo da dimensão da área do desenho a colar. Quando o desenho tem reduzidas dimensões fica sobreposto ao papel marmoreado, caso contrário subtrai-se a área aproximada do desenho ao suporte e substitui-se por folha branca. A justificação para tal acção ganha sentido nas montagens ME 689/1-3 e ME 695/1-3

[fig.01,02]. O fundo da primeira é conseguido com as sobras deste tipo de papel, não havendo suficiente para o seu par (segunda), nem tampouco para as restantes montagens (ME 679 e 710) [fig.03].

Desconhece-se praticamente tudo sobre este papel, mas podemos inferir o acesso limitado ao mesmo no nosso país ao tempo; como se perceberá. O acabamento não lustroso indica não se tratar de marmoreado a óleo, porventura procede da técnica de marmorização turca, consistindo na suspensão de pigmentos (vegetais e minerais) dissolvidos em água e líquido biliar sobre um reservatório contendo uma mistura de água e goma vegetal. Outro potencial indicador da aproximação a esta técnica de marmorização de papel encontrar-se sob o desenho e moldura da montagem ME 683 [fig.04], havendo marmoreado distinto (na cor e padrão), cujos limites coincidem com o ovalado do desenho emoldurado e rectângulo da cartela. Sem outro meio para além da visão humana, não se distingue se esta reserva de marmoreado cinzento mosqueado de branco foi obtida na mesma ocasião que o vermelho listrado de branco ou, ao invés, posteriormente, por sobreposição; não nos parecendo ser o caso. A provar-se a simultaneidade dos efeitos distintos, aproximamo-nos mais da manipulação oriental das tintas para o marmoreado fingido do que



Fig 01. *Retrato de Eclesiástico; Retrato de Nobre; Retrato de Eclesiástico*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenhos a sanguina, 18,7 x 33,3 (cm.), M.E. – inv. n.º 689/ 1-3 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 02. *Retrato de Eclesiástico; Retrato de Nobre; Retrato de Eclesiástico*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenhos a sanguina, 17 x 31,2 (cm.), M.E. – inv. n.º 695/1-3 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

da europeia. Contudo, tanto o padrão como a cor do marmoreado vermelho aproxima-se ao do mármore extraído das pedreiras francesas de Caunes-Minervois (Aude), usados, por exemplo, no monumental palácio de Versailles e, inclusivamente, na basílica de São

Pedro do Vaticano (Lassale, 2006: 107; Julien, 2013: 25). Relativamente ao cinzento mosqueado, aproxima-se, desta feita, ao mármore negro belga de Soignies, usado, por exemplo, em mobiliário (Lassale, 2006: 286) [fig.05].



Fig 03. *Santa Catarina de Alexandria Recusa a Proposta de Casamento do Imperador Maximino*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenho a sanguina, 24,5 x 20 (cm.), M.E. – inv. n.º 710 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 04. *Retrato do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, Francisco Vieira Lusitano, c. 1744, Desenho a sanguina, lápis negro e branco, 23,5 x 17 (cm.), M.E. – inv. n.º 683 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

Ultrapassando-se estas dúvidas técnicas e de origem do papel marmoreado, prosseguimos para o sentido da aplicação deste material a servir, fingindo, de fundo parietal para desenhos mais ou menos pormenorizados ou acabados, porém devidamente enquadrados por molduras pétreas simuladas, igualmente nobres (mármore branco de Carrara?), completamente estranhas na exposição da arte do desenho; menos na pintura religiosa retabular. Entre rochas “eternas”, as mais interessantes e elevadas do grupo mineral, por isso reservadas a monumentos especiais, expõem-se os mais frágeis registos artísticos, ainda que os mais importantes do ponto de vista criativo; ou não fossem a transmutação ou passagem da ideia para o papel. Esta escolha de apresentação não nos parece de todo fortuita, mas plenamente intencional, consciente da transferência da grandeza destes materiais para os delicados e perecíveis papéis.

Tudo indica que a iniciativa das montagens foi desencadeada por a catástrofe natural ocorrida a 01

de Novembro de 1755, depois de Vieira perceber a real dimensão da perda das suas obras largamente distribuídas por a cidade de Lisboa. Percebe-se, também, que as montagens terão decorrido ao longo do tempo, por fases. Reside exactamente aqui, no decurso do tempo, a justificação para a diferença notável de investimento ornamental entre guarnições, tendo o autor certamente tomado consciência da inevitabilidade de adequar as montagens aos recursos materiais disponíveis e acelerar o processo. Assim, para a continuidade das montagens não ficarem dependentes das folhas de marmoreado fingido, optou-se por adaptar e simplificar gradualmente o processo de montagem dos desenhos, transitando-se da mais complexa (fundo marmoreado com os enquadramentos dos desenhos em cantaria fingida) [fig.01,04,06], [tab.01], para algo mais simples (fundo liso e delimitações dos desenhos em filete duplo) [fig.07,08]; passando, a maior parte, por um investimento técnico-decorativo intermédio (bordadura monocromática, servindo de fundo parietal, a destacar o corpo pétreo fingido

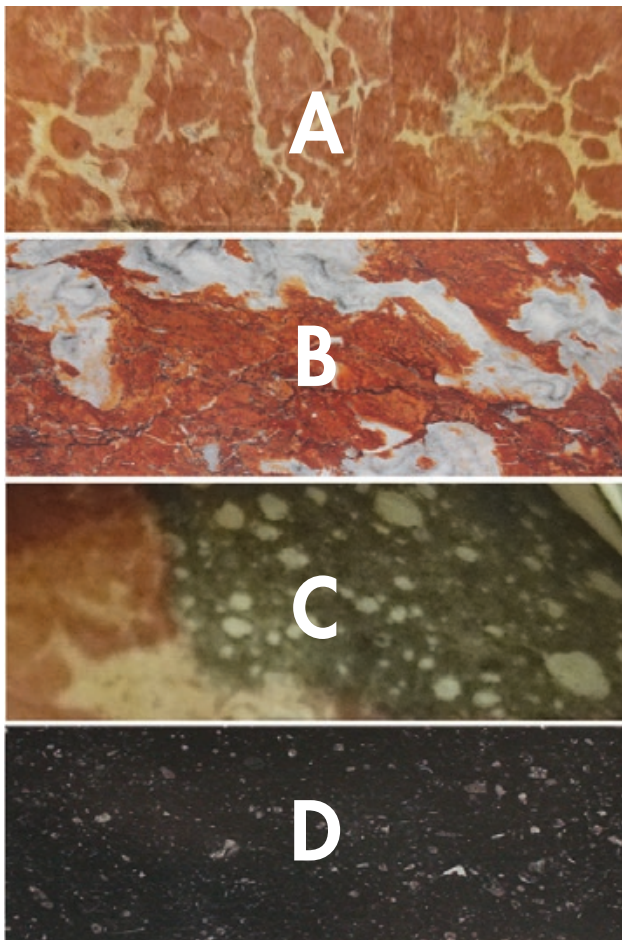


Fig 05. **A** – Pormenor do padrão do papel marmoreado vermelho usado nas seguintes montagens de desenhos de Francisco Vieira Lusitano: M.E. 669, 673/1-3 [antigo], 683, 689/1-3, 696/1-5, 697/1-5; o pormenor em causa provém do conjunto 696/1-5. **B** – Pormenor de placa de mármore vermelho polido, extraído da pedreira francesa de Caunes-Minervois (dig. de fot. © Sylvie Barco/Éditions H. Vial, p. 107). **C** – Pormenor do padrão do papel marmoreado cinzento mosqueado usado na montagem M.E. 683 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora). **D** – Pormenor de placa de mármore negro mosqueado polido, extraído da pedreira belga de Soignies (dig. de fot. © Sylvie Barco/Éditions H. Vial, p. 287).

relevado, onde, individualmente emoldurados, confinam-se os desenhos) [fig.09,10], [tab.01]. Concorre para esta presunção o confronto entre a informação presente e ausente da autobiografia – *O Insigne Pintor e Leal Esposo* (...) –, a qualidade social dos encomendantes e o destino final das obras ou a grandiosidade das mesmas. Logo no próêmio da obra, Vieira aponta algumas das pinturas mais representativas do seu génio artístico, infelizmente consumidas por os incêndios subsequentes ao terramoto de 55: a *Alegoria da Tomada de Lisboa aos Mouros*, na igreja de Nossa Senhora dos Mártires, em Lisboa (bem como na própria composição se inscreve: «Primeiro pensamento, e única lembrança,/ que nos restou do famoso Painel do tétro na/ Igrêja dos Martyres; consumido pelo in=/ [cê] ndio sucessivo ao Terremoto, q. sofreu a/ [c.]^{de} de L.^o em o p.^o de Novembro de 1755»); o *Retrato do Cardeal D. Tomás de Almeida*; os retratos da família Real (admirados na galeria do Paço da Ribeira); *Jesus Cristo recebe Nossa Senhora Assumpta*; *Moisés Despedindo-se de Josué e Eleazar*; *Orfeu intercede*

por Eurídice a Plutão e Prosepina; *Perseu em Combate Petrifica os restantes Oponentes mostrando-lhes a Cabeça de Medusa*, no Palácio dos Condes das Galveias (Lusitano, 1780: 2-11). Destas criações, três julgam-se nunca saídas do papel – *Jesus Cristo recebe Nossa Senhora Assumpta*, *Intercessão de Orfeu por Eurídice a Plutão e Proserpina* e *Moisés Despedindo-se de Josué e Eleazar* –, conhecendo-se, hoje, a primeira e a segunda. Continuada a narrativa em verso, faz menção a mais seis pinturas igualmente perdidas e seis criações nunca transferidas para tela. Destas doze invenções sobreviveram apenas dois desenhos. O mais antigo corresponde à criação que lhe valeu o terceiro prémio da segunda classe da Accademia di San Luca, em 1716, com o tema *Entrada Triunfal de Alexandre o Grande na Cidade de Babilónia* – por o menos aproxima-se muito à pintura de Charles Le Brun sobre o assunto –, permanecendo no arquivo da instituição romana. O seguinte, na realidade uma contraprova ou *calchi*, *Perfil de D. João V*, de c. 1720, serviu de modelo



Fig 06. *Alegoria da Tomada de Lisboa aos Mouros*, Francisco Vieira Lusitano, c. 1750, Desenho a sanguina, 63 x 38 (cm.), Museu de Évora (M.E.) – inv. n.º 669 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 07. *Sucesso na Concórdia; Recompensa da Virtude; Primavera; Peregrina; Ex-Líbris de Diogo Fernandes de Almeida*, Francisco Vieira Lusitano, 1729-50, Sanguina sobre papel (entre outras técnicas, vide Tab. 1), 25,7 x 36,6 (cm.), M.E. – inv. n.º 674/1-5 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

a Antoine Mangin, gravador de cunhos da Casa da Moeda de Lisboa, estreando-se na peça de ouro de 1722.

Ao analisarmos as armações e guarnições onde cada um dos desenhos aludidos se encontram dispostos, notamos um padrão notável: a maioria das obras citadas no prefácio da autobiografia, as mais distintas do ponto de vista artístico e social, têm em comum a

armação mais elaborada, com fundo marmoreado, perlados, laçarias e festões de louro etc.. Há, no entanto, duas exceções, *Jesus Cristo recebe Nossa Senhora Assumpta* e *Intercessão de Orfeu por Eurídice a Plutão e Prosepina* –, contudo mostram sê-lo por as elevadas dimensões dos campos, ultrapassando em muito as das armações, sendo impossível aplicar enquadramento de dimensões semelhantes aos restantes sem suprimir vários centímetros aos desenhos.



Fig 08. Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon (?); Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon como Diana (?); Perfil de D. João V; Alegoria do Projecto Arquitectónico da Basílica de São Pedro no Vaticano, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Sanguina sobre papel (entre outras técnicas, vide Tab. 1), 21,5 x 36,2 (cm.), M.E. – inv. n.º 684/1-4 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

O RESPONSÁVEL POR AS GUARNIÇÕES GERALMENTE ACEITE – OUTRA POSSIBILIDADE

A responsabilidade por a montagem e ornamentação dos enquadramentos dos desenhos em causa tem vindo a ser atribuída por a historiografia da arte, desde 1941 até ao presente, e sem contestação digna de nota, ao pintor António Joaquim Padrão. Certo é não existir prova a fundamentar a atribuição, apenas convicções fundamentadas na relação de proximidade – profissional e pessoal – entre Vieira e Padrão (Silveira, 1941: 10; Arruda, 2000: 228). A obstar contra a manutenção desta atribuição, temos: primeiro, o facto de alguns desenhos de Vieira terem estado inseridos nos álbuns de estampas da B.P.E., onde menos de 1/3 dos espécimes terá pertencido a António Joaquim Padrão, não o torna proprietário original dos mesmos, nem tampouco responsável por a introdução das peças em causa. Segundo, os desenhos de Vieira comprovadamente na posse de Joaquim Padrão reduzem-se apenas a

uma unidade, conservado no M.E., destacado por enquadramento decorado, porém sem paralelo com as guarnições objecto de estudo [fig.11]. Terceiro, em 1764, ano da toma de posse deste desenho, Padrão inventario-o com o número 3, logo, disporia de número bastante reduzido de desenhos de Lusitano e em data bastante avançada. Quarto, dentro do círculo de seguidores, discípulos, conhecidos e amigos de Vieira Lusitano, encontram-se diversos artistas com capacidades técnicas, se não superiores, aproximadas às advogadas a Padrão. Quinto, da linguagem decorativa usada nos enquadramentos dos desenhos de Vieira Lusitano não se notam vestígios nas molduras dos trabalhos calcográficos de Padrão, temporalmente compreendidos entre 1754 e c. 63, algo que seria expectável caso contribui-se nas guarnições dos desenhos do M.E.; encontrando-se, ao invés, nas dos de João Silvério Carpinetti.



Fig 09. *Sagrada Família; Agonia de Jesus no Horto; Retrato de Nobre Cavaleiro Depois de Caçada; Retrato de Eclesiástico; Retrato de Eclesiástico*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenhos a sanguina, 24,5 x 33 (cm.), M.E. – inv. n.º 684/1-5 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 10. *São Francisco de Assis*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenho a sanguina, 14,5 x 11 (cm.), M.E. – inv. n.º 693 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

JOÃO SILVÉRIO CARPINETTI

Presume-se que tenha nascido durante a década de 30, pois entra no mercado de trabalho da capital nos anos finais de 50. Dez anos depois perde-se o rasto de produção e só voltamos a ter notícia deste em 1771¹. Desse ano até 1783, subsiste um vazio informativo, ignorando-se o momento aproximado em que terá abandonado a actividade artística para se tornar negociante de produtos das possessões ultramarinas portuguesas².

Carpinetti continua a ser conhecido apenas por as suas águas-fortes, não se identificando, até ao momento, qualquer pintura autógrafa e, conseqüentemente, atribuída, no entanto, em documentação oficial, apresenta-se e é reconhecido como pintor. Não restam muitas dúvidas sobre quem terá conduzido Carpinetti no aprimoramento da técnica calcográfica, como também parece não existir sobre quem o terá introduzido na mesma, cabendo a Padrão a etapa final e a Vieira Lusitano a inicial. Vieira Lusitano, em 1761, trata Carpinetti como discípulo, isto um par de anos depois de saídas as primeiras gravuras independentes do instruendo, portanto a aprendizagem terá ocorrido antes de 58, ou seja, da admissão na oficina de Padrão.

Ao contrário das calcografias de Padrão, compreendidas entre 1754 e c. 1763, boa parte das quais dependentes da aprovação do criador Vieira Lusitano, as de Carpinetti, produzidas entre 58 e 67/68 e raramente reproduzindo desenhos do seu maior e primeiro mestre, apresentam nas molduras diversos elementos presentes no programa decorativo das guarnições dos desenhos em causa, em concreto: laçarias, tachas [fig.09,12], frisos perlados e/ou perlados intercalados com contas alongadas [fig.01,02,03,06,09,10,13], *guttae*, cartelas [fig.14,15,04,13,15] etc.. A coincidência destes elementos decorativos acharem-se nas calcografias de Carpinetti não determina, por si só, a participação deste nas guarnições dos desenhos de Lusitano, ainda que a responsabilização seja muito tentadora. É certo que os elementos comuns, na maioria das calcografias, não se mostram num todo estilisticamente coerente – classicista –, ao contrário do que acontece nas guarnições dos desenhos, pois mesclam-se com rocalhas, concheados e guirlandas de flores rococós. No entanto, esta situação de desarmonia estilística verifica-se especialmente nos registos de santos, cujo fim, como se sabe, para além de devocional, é também comercial, devendo ser, mais do que coerentes no estilo, visualmente apelativos.

1. A.N.T.T., ADLSB, CNLSB9, Cx. 8, Lv. 36, fl. 47.

2. A.N.T.T., Feitos Findos, Juízo da Índia e Mina, Mç. 1, N.º 8, Cx. 1, 49 fls.



Fig 11. *Anunciação*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenho a sanguina, 27 x 18 (cm.), M.E. – inv. n.º 712 (fot. ©DRCAL/ Museu de Évora).

OS AUTO-ELOGIOS DE VIEIRA LUSITANO

Segundo o padre José Caetano de Almeida, Beneficiado da igreja Patriarcal de Lisboa, bibliotecário de D. João V e de D. José, Vieira Lusitano era um «insigne» e «tremendo patarata»³. Esta dimensão pouco modesta ou vaidosa de Vieira Lusitano não tem sido comentada, mas é fundamental para a compreensão da autobiografia e guarnecimento dos seus desenhos.

O caso de Vieira Lusitano, por tudo o que se conhece, desajusta-se da realidade nacional dos pintores de cavalete com oficina na capital do país, não podendo

servir, à partida, de padrão na análise paritária entre os novos e os antigos profissionais liberais, pecando por excessos, tanto em quantidade como qualidade. Por outro lado é perfeito face aos muitos indicadores de resistência dos sectores liberais já há muito estabelecidos em reconhecer nobreza e liberalidade ao próprio Lusitano por a profissão exercida. Para a maioria dos sujeitos dos estratos mais elevados da sociedade, oriundos sobretudo da nobreza, a arte pictórica, continuava a ser «(...) uma «prenda», um talento que os adolescentes fidalgos deviam possuir; senão, era um ofício como os outros.» (França, 1977:

3. B.P.E., COD. CXII/ 2 – 12, fl. 102r - [Carta de José Caetano de Almeida a João Baptista de Castro, de 12 de Fevereiro de 1761]. Comentário a propósito da encomenda da estampa *São José e Menino*, gravada por António Joaquim Padrão e datada de 1763, a fim de ilustrar a posteriori a *Vida do Glorioso Patriarca S. José*, publicada em 1761.



Fig 12. *Nossa Senhora das Barracas*, Fernão Gomes (pint.), Vieira Lusitano (des.) e João Silvério Carpinetti (grav.), 1760, Calcografia sobre papel, 11,5 x 7,9 (cm.), Sociedade Martins Sarmiento (S.M.S.) – Coleção de Estampas, inv. n.º 1349 (fot. © S.M.S.).



Fig 13. *Benção do Menino Jesus ao Colo de São José*, João Silvério Carpinetti (gravador), S.d. [c. 1768], Calcografia sobre papel, 12,7 x 8,3 (cm.), Sociedade Martins Sarmiento (S.M.S.) – Coleção de Estampas, inv. n.º 1363 (fot. © S.M.S.).

256, 257). Como sabemos, apesar do serviço de excelência a imortalizar momentos histórico-religiosos e pessoas, dentro e fora do país, o episódio de nobilitação de cavaleiro de Santiago de Vieira Lusitano só se resolveu favoravelmente para o pretendente por o facto de a consorte ter origem nobre. Este aspecto assombrou a vida e o orgulho profissional de Lusitano, evidenciando-o na introdução da autobiografia:

«[...] zelo de ganhar a honra, para do modo possível se repor por as suas prendas no equilíbrio das qualidades do nascimento, em que o excedia a Esposa; o desempenho deste zelo, no ardor do estudo, e assídua aplicação, com que chegou a laurear-se na sua Arte com as mais distintas honras, que outro algum Português tenha conseguido.»
(Lusitano, 1780: [IV])

A vaidade de Vieira, sentida por José Caetano de Almeida, independentemente de real ou não, acabava por reflectir os constrangimentos sociais que os pintores portugueses ainda sentiam no país. Portanto, o modo como o pintor se faz apresentar e apresenta a sua autobiografia – *O Insigne Pintor, e Leal Esposo*, em forma de poema –, nas montagens de desenhos e os desenhos do M.E. – *Pensamentos do Insigne Francisco Vieira Lusitano; Pensamentos Originais do Insigne Vieira*, guarnece-os ricamente, como se tratassem de obras de arte acabadas – não deixam de ser meios de combate contra os preconceitos sociais dos mais elevados estratos da sociedade em relação à classe dos pintores.



Fig 14. São José, Nossa Senhora e Jesus Salvador do Mundo; Retrato de Nobre, Vieira Lusitano, c. 1733-50, Desenhos a sanguina, 25 x 17,5 (cm.), M.E. – inv. n.º 709/1-2 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 15. São Ciro, João Silvério Carpinetti (gravador), 1766, Calcografia sobre papel, 14,3 x 9,3 (cm.), Sociedade Martins Sarmento (S.M.S.) – Coleção de Estampas, inv. n.º 1355 (fot. © S.M.S.).

AUTOBIOGRAFIA POEMADA – O INSIGNE PINTOR, E LEAL ESPOSO – E PAROGONA PINTURA VERSUS POESIA

A 24 de Dezembro de 1787, sete anos depois da publicação da autobiografia de Vieira Lusitano, Joaquim Machado de Castro profere o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* na Casa Pia do Castelo de São Jorge, em Lisboa, sede da Aula de Desenho fundada por o Intendente-Geral da Polícia, Diogo Inácio Pina Manique, em 1781. Destacamos, do prómio do texto, a seguinte passagem:

«Pessoas de crédito me dizem haver Professor de Desenho, que sem ver, nem ouvir ler este papel já me satirizava; dizendo que dos Artistas, unicamente se querem as obras materiais, ou manuais: condenando-me igualmente amar os versos.»
(Castro, 1788: [IV])

De seguida, Machado de Castro lembra que diversos pintores e tratadistas nunca negaram a poesia como fonte de inspiração, aliás não só incentivaram o estudo de grandes nomes da arte poética como chegaram mesmo a aventurarem-se nela, não por pretensiosismo, mas por se convencerem que ambas as artes partiam da mesma base, em concreto, do intelecto, do qual nasce a inspiração (fogo, entusiasmo):

«Ora qual será o Artista que nesta lição se não acenda para fazer também o seu verso; Se não se embriagar naquele néctar Divino (por assim dizer em frase Poética) dará provas de faltar-lhe o entusiasmo.»
(Castro, 1788: [V])

Em outro lugar, expõe a mesma ideia:

«(...) naquele entusiasmo que esquentava os cérebros dos Artistas do Desenho, e os Poetas com igualdade (...)»⁴.

Dever-se-á entender a autobiografia de Vieira Lusitano no sentido de prova da igualdade de partida – o intelecto – entre a Pintura e Poesia, onde nasce o furor criativo, admitindo-se a pintores o exercício de Poesia? Estamos convencidos deste e maior alcance. Conhecem-se diversos casos de pintores a usar a poesia na abordagem à Pintura. A título de exemplo, enumere-se: Charles-Alphonse du Fresnoy, com *De Arte Graphica*, de 1668; Charles-Antoine Coypel, com *Epistre a mon Fils, sur la Peinture*, de 1722; Francisco Xavier Lobo, com *Sylva Laudatória da Pintura*, manuscrito parcialmente conhecido através da *Colecção de Memórias*, de Cirilo Volkmar Machado. Outros, usando do verso, escreveram para além do tema pictórico, como: Salvator Rosa (1615-73), com *La Musica, La Poesia, La Guerra etc.* (sátira); Bento Coelho da Silveira (1620- 1708), com: primeiro, *Quando quis alabar ciega tus glorias* (Soneto) etc.; de Francisco Xavier Lobo, anteriormente mencionado, conhecem-se fragmentos de sonetos. Assim, no nível mais imediato, Vieira Lusitano, com maior ou menor desenvoltura, ao dar a conhecer a sua história pessoal e profissional por extensíssimo verso, demonstrava a grandeza ou pluralidade do seu génio e erudição, arruinando os preconceitos relativos aos pintores e dos quais também era vítima, concretamente, serem profissionais mecânicos de espírito limitado. Ao contrário dos Homens das Belas-Artes – conceito lato até meados do século XVIII, incluindo disciplinas das Belas-Letras –, os Homens das Belas-Letras (retóricos, historiadores, filósofos etc.), com excepção dos poetas, nunca tiveram dificuldades de aceitação e reconhecimento por parte da alta sociedade. Quando a liberalidade da Pintura começa a ser seriamente discutida – isto a partir da primeira parte do século XV, através de Leon Battista Alberti, em *La Pittura*, de 1435 –, chegados à segunda metade desse século, Leonardo da Vinci, em *Trattato della Pittura*, vai promover a paragona entre esta e a mais recentemente aceite, a Poesia (Babid, 2005: 215 e ss.). Ora, Vieira Lusitano, sem usar do estilo cáustico vinciano, não deixa de paragonar a Pintura

e a Poesia na sua autobiografia, concluindo de forma idêntica, e, ironicamente, em verso:

«Se a Poesia os ouvidos
Sonoramente Recreia,
A Pintura encanta os olhos
Com rara muda eloquência.
E vá do vivo ao pintado
Muito embora diferenças,
Que assim vai do ver sublimes
Pinturas a ouvir Poetas.
Por mais que se esgote, e canse
De Aganipe a melhor veia,
Não há de como Van Dyck
Formar uma efigie vera.»
(Lusitano, 1780: 601)

Neste excerto, apresentam-se dois valores: o primeiro – de «Se a Poesia os ouvidos (...)» a «(...) Com rara muda eloquência.» –, equilibrador, parte originalmente da observação atribuída por Plutarco a Simonides de Quios: *poesia tacens, pictura loquens*⁵ (Braider, 1999: 168). O segundo, desequilibrador – de «E vá do vivo ao pintado (...)» a «(...) Formar uma efigie vera» –, confere à Pintura vantagem em relação à Poesia, isto apesar do ritmo desta em relação ao estatismo daquela. Porém, para Vieira, por maior favorecimento de Aganipe (musa inspiradora) aos poetas, estes jamais superariam as imagens vívidas realizadas por os pintores, aludindo a Antoon van Dyck. Lusitano, aliás, seguindo e desenvolvendo o raciocínio de Leonardo da Vinci, conclui que face aos vastos conhecimentos necessários para a prática da Pintura, esta ultrapassa em todas as medidas as outras disciplinas:

«Privilégio que altamente
Faz com que a Pintura exceda
Por universal a todas
Quantas Artes, e Ciências:
Que cada uma de essas outras
Tem limitação de esfera,
Ela só como infinita
Não tem limites, nem metas.»
(Lusitano, 1780: 601)

Dois outros aspectos importam muitíssimo para alcançar a profundidade da autobiografia de Lusitano, por

4. B.P.E., COD. CXXVII/ 1-13, N.º 2448, fl. 264r – [Carta de Joaquim Machado de Castro a frei Vicente Salgado, de 27 de Agosto de 1788].

5. Pintura é muda poesia, poesia é pintura falante. Tradução nossa.

um lado, a estrutura, por outro, o género. A estrutura dividida em Cantos de *O Insigne Pintor, e Leal Esposo*, inspirada em obras de autores clássicos e modernos, como *A Ilíada*, de Homero (VII a.C.) e *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (1524-80) etc., prenuncia um poema épico, no entanto, a narrativa não ultrapassa a dimensão individual e subjectiva – lírica – nas mais variadas vertentes: emocional, amorosa, psicológica, social, económica, profissional etc. *O Insigne Pintor* (...) era "(...) a única autobiografia impressa da Arte portuguesa (...)", para mais escrita em forma poética (Arruda, 2000: 48). Com isso, Vieira Lusitano, provava erudição por o conhecimento que deteria dos clássicos antigos e modernos; ostentava, com vaidade e orgulho, a sua nobreza e "divindade" natural; manifestava-se contra o sistema vigente de nobilitação social; praticava artes consideradas então verdadeiramente liberais, como a poesia, provocando e desarmando aqueles que teimavam em desvalorizar a capacidade intelectual dos pintores.

A História mostrava o esquecimento que a elite e os poucos e limitados mecenas nacionais votavam aos seus melhores pintores e escultores, ao contrário do que acontecia em Itália (Emison, 2004: 73, 84, 87-88). Já os poetas mereceram diferente atenção. Na Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.), sucessora da Biblioteca Pública da Corte (1796), encontra-se um volume de estampas, composto em 1791, com o seguinte título: *Retratos de Cardeais, Bispos e Varões Portugueses Ilustres em Nobreza, Armas e Letras e Santidade*⁶. Para a problemática, as primeiras e a última secções não nos interessam em absoluto, ao contrário dos Homens de Letras, em específico, os poetas. O motivo que nos leva a estar atentos para a inclusão de artistas que se expressam através do Desenho no álbum supracitado, dentro do grupo de Homens de Letras, deve-se a Joaquim Machado de Castro, recordando que entre os mais esclarecidos de diversas nações – inclusivamente portugueses, embora menos –, o Desenho era visto como um dos

principais ramos das Belas-Letras, bem como das Ciências Severas ou Exactas:

«A Juízo dos Sábios de todas as Nações, sem exceptuar vários Sábios Portugueses (ainda que poucos) é opinião constante que os conhecimentos do Desenho fazem um ramo dos principais das Belas Letras: e de que estas sejam o esmalte das Ciências Severas, também é ponto de que ninguém duvida.»⁷

Ora, realmente identifica-se no álbum representantes de ambas as artes, poetas e pintores, ou melhor, poetas⁸ e um pintor; Vieira Lusitano, no caso. Porém devemos-nos interrogar a que título Vieira foi incluído: pintor ou poeta? A dúvida deixa de ser legítima, não obstante a criação estar devidamente identificada, pois a estampa inclui uma quadra e, para além disso, a autobiografia "poemada" do artista já era há muito conhecida:

«Bela Inês o teu Francisco sem ti não pode ter paz pede a Deus que ele contigo lá vá estar onde tu estás.»

A paragona levada a cabo por Vieira, entre Pintura e Poesia, sublinhando a supremacia da primeira não apenas face à segunda, mas perante todas as artes e ciências, a opção do pintor compor a sua autobiografia em forma de poema lírico, a insistência de Joaquim Machado de Castro em "colar" as disciplinas do Desenho às Belas-Letras face às críticas de menoridade intelectual dirigidas a pintores e escultores, as ausência de uma secção de Artes no álbum de estampas de varões portugueses ilustres – tão só de Letras –, provam indubitavelmente a desconsideração votada a pintores e escultores, entre outros, por as mais elevadas esferas da sociedade, apesar da cultura geral necessária, nomeadamente em Letras (Poesia, História, Filosofia etc.), para o bom desempenho de funções.

6. B.N.P., Iconografia, Cota: E.A. 4 A.

7. B.P.E., COD. CXXVII/ 1-13, fl. 267v – [Carta de Joaquim Machado de Castro a Frei Vicente Salgado, datada de 27 de Agosto de 1788]. Tendo sido censurado para a publicação do *Discurso*, o excerto estava integrado em um parágrafo bastante crítico para o clero, acusando-o, na sua maioria, de não ser instruído nas Artes do Desenho, dando azo a situações caricatas quando as encomendas seguiam exclusivamente as suas determinações.

8. Entre outros, aponte-se: Luís de Camões (1524-80), Manuel Tomás (1585-1665), Padre António Vieira (1608-97), Tomás Pinto Brandão (1664-1743), Manuel de Andrade de Figueiredo (1670-1735), Padre António dos Reis (1690- 1738), Francisco Pina de Melo (1695-1773).

MOLDURA PANEGÍRICA

Reconhece-se, por diversas fontes, a enorme e longínqua importância conferida à moldura. Se cuidada e atractiva garantia a valorização do produto:

«(...) les Quadres servent d'ornement aux tableaux; ils contribuent encore à les faire paroistre davantage. Aussi les marchands et les curieux affectent de ne montrer jamais leurs tableaux, s'ils ne sont dans des bordures, afin qu'ils fassent un plus bel effet; C'est pourquoy les Italiens disent qu'une belle bordure, qu'ils nomment corniche, est il Rufiano del quadro (...).»
(Félibien, 1676: 712)

Para o coleccionador, negociante de arte ou galerista e artista que vendia directamente ao público, a moldura desempenhava papel fundamental: primeiro, dirigia e confinava a atenção do observador para a obra em causa; segundo, inconscientemente, a moldura persuadia ou influenciava a decisão; terceiro, era uma mais-valia material, com valor económico; quarto, se partisse dos critérios e indicações do pintor

para cada obra realizada, tornava-se parte integrante destas (Poussin e Jouanny, 1911: 20-21). O facto de o Desenho ser abrilhantado com emolduramentos fingidos não significava que se tratasse de um produto acabado. O procedimento não era novo e com este nível de cuidado e dedicação recuava, por o menos, a meados/ terceiro quartel do século XVI, com o *Libro di Disegni*, propriedade de Giorgio Vasari (1511-74). Esta acção, muito provavelmente teve na sua génese mais a estima de coleccionador, no caso, de diferentes autores, do que de pintor, não pretendendo imprimir "globalmente" a ideia de que o Desenho é consequência do pensamento do um artista, como se percebe ser essa a intenção de Vieira Lusitano ao identificar literalmente os seus desenhos guarnecidos como «Pensamentos». Por outro lado, os desenhos, contraprovas, esboços e estudos de Vieira, ao serem emoldurados desta forma digna e bela, repunham de alguma forma a verdade do seu génio ao atrair plenamente as atenções para as "sobras" ou «memórias débeis» das obras destruídas, justificando os auto-elogios e salvaguardando a perpetuidade da sua memória.

CONCLUSÃO

Face ao referido, como devemos olhar para os desenhos guarnecidos de Vieira Lusitano do M.E? Contributo do artista para a valorização do Desenho como obra de arte, no sentido de deixar de ser a segunda etapa do processo criativo para se tornar em domínio artístico ou, ao invés: primeiro, conferição – «do modo possível», através de belíssimas e atraentes guarnições – de dignidade para as "memórias" (desenhos) das obras mais importantes destruídas a 01 de Novembro de 1755, garantindo e acautelando, deste modo, a perpetuidade da sua memória através dos tempos e justificando o auto-elogio biográfico;

segundo, o elevado investimento artístico na maioria das guarnições dos seus desenhos, contraprovas, esboços e estudos, peças não reconhecidas como obras de arte acabadas, tão só curiosidades (ainda que extremamente apreciadas e procuradas), associado à identificação dos mesmos como «pensamentos», não deixa de ser um irónico manifesto contra a incapacidade dos sectores mais conservadores da sociedade portuguesa reconhecerem a profunda intelectualidade da actividade do pintor; só comparável com os casos conhecidos de delegação da etapa de colorir a outrem.

tab.01

DESENHOS GUARNECIDOS DE VIEIRA LUSITANO NO M.E.
– Organização por profusão ornamental (dos mais complexos para os mais simples)

Séries	N.º Inv.	Temas (leitura da esq. para a dir. e de cima para baixo)	Efeitos e técnicas empregues na guarnição	Técnicas de desenho	Dimensão geral (cm., alt. x larg.)	Inscrições
a)	669	<i>Alegoria da Tomada de Lisboa aos Mouros</i>	Fundo: folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si; Moldura: papel branco recortado decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre o papel marmoreado.	Sanguina, lápis de carvão, caneta a nanquim (?).	63 x 38	
	[Antigo] 673/1-3	1 – <i>Securitati Publicae</i> [ME 673]; 2 – <i>Aretusa Transformada em Fonte perante o Olhar de Alfeu</i> [ME 3543]; 3 – <i>Oferenda de Piteu a Posídon</i> [ME 3544].	Antes de 1996, com o procedimento de restauro, o fundo: papel marmoreado vermelho. Não apresentava molduras. Desenhos recortados colados directamente sobre o papel marmoreado.	1 – Desenho a caneta a tinta ferrogálica e nanquim, sanguina.	35 x 50	
	679	<i>Santa Bárbara</i>	Fundo: sem fundo original; Moldura: papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> .	Contraprova de desenho a sanguina.	24,5 x 20	
	683	<i>Retrato do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida.</i>	Fundo: papel marmoreado vermelho e preto (correspondência exacta sob o desenho colado); Moldura: papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre o papel marmoreado.	Sanguina, lápis de carvão, lápis branco, caneta a nanquim (?).	23,5 x 17	
	689/1-3	1 – <i>Retrato de eclesiástico</i> ; 2 – <i>Retrato de Nobre</i> ; 3 – <i>Retrato de eclesiástico</i> .	Fundo: folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si; Moldura: papel branco recortado, decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre papel marmoreado.	1 a 3 – Sanguina	18,7 x 33,7	
	695/1-3	1 – <i>Retrato de eclesiástico</i> ; 2 – <i>Retrato de nobre</i> ; 3 – <i>Retrato de eclesiástico</i> .	Fundo: sem fundo original; Moldura: papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> .	1 a 3 – Sanguina	17 x 31,2	

tab.01 (cont.)

Séries	N.º Inv.	Temas (leitura da esq. para a dir. e de cima para baixo)	Efeitos e técnicas empregues na guarnição	Técnicas de desenho	Dimensão geral (cm., alt. x larg.)	Inscrições
	696/1-5	1 – <i>Judite decapita Holofernes</i> ; 2 – <i>Jael assassina Sisera</i> ; 3 – <i>Nossa Senhora com o Menino entre Santas e Anjos</i> ; 4 – <i>Sob o teu comando reprimimos a audácia do inimigo [I, trad. nossa]</i> ; 5 – <i>Sob o teu comando reprimimos a audácia do inimigo [II]</i> .	Fundo: folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si; Moldura: papel branco recortado, decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre papel marmoreado.	1 a 5 – Sanguina	41 x 54,7	
	697/1-5	1 – <i>Leitura de Nossa Senhora</i> ; 2 – <i>Descimento da Cruz</i> ; 3 – <i>São Francisco de Paula</i> ; 4 – Capitular «V» com tema da <i>Anunciação</i> sob fundo; 5 – Capitular «L» com tema <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i> sob fundo.	Fundo: folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si [resquício de marmoreado preto]; Moldura: papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre o papel marmoreado.	carvão	42,8 x 58,3	
	710	<i>Santa Catarina de Alexandria Recusa a Proposta de Casamento do Imperador Maximino</i> .	Fundo: sem fundo original; Moldura: papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> .	Sanguina	25 x 17,5	
b)	676	<i>Apolo</i> .	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .	Sanguina	35,8 x 19,2	

tab.01 (cont.)

Séries	N.º Inv.	Temas (leitura da esq. para a dir. e de cima para baixo)	Efeitos e técnicas empregues na guarnição	Técnicas de desenho	Dimensão geral (cm., alt. x larg.)	Inscrições
	684/1-5	1 – <i>Sagrada Família, São Zacarias e Santa Isabel</i> ; 2 – <i>Agonia de Jesus no Horto</i> ; 3 – <i>Cavaleiro Caçador</i> ; 4 – <i>Retrato de Eclesiástico</i> ; 5 – <i>Retrato de Eclesiástico</i> .	Fundo e moldura: folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .	Sanguina	25 x 33	SEMPRE FIRME [cabeça]; A/W [pé]
	685	<i>Vénus Acidália</i>	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .	Sanguina	35,8 x 19,4	
	693	<i>São Francisco de Assis</i>	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (cinzenta), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> , sendo realçada por pigmento verde.	Sanguina	14,5 x 11	
	706	<i>Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus ao Colo</i>	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (cinzenta), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> , sendo realçada por pigmento verde.	Sanguina	14,5 x 10,9	
	707	<i>Diana</i>	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .	Sanguina	35 x 18,2	
	708	<i>Neptuno</i>	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .	Sanguina	36 x 19,2	
	709/1-2	1 – <i>Jesus Cristo Salvador do Mundo, Nossa Senhora e São José</i> ; 2 – <i>Retrato de Jovem Nobre</i> .	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .	Sanguina	25 x 17,5	

tab.01 (cont.)

Séries	N.º Inv.	Temas (leitura da esq. para a dir. e de cima para baixo)	Efeitos e técnicas empregues na guarnição	Técnicas de desenho	Dimensão geral (cm., alt. x larg.)	Inscrições
	713/1-5	1 – <i>Nossa Senhora do Carmo com Menino Jesus</i> ; 2 – <i>Santa Bárbara</i> ; 3 – <i>Retrato de fidalgo</i> ; 4 – <i>Santa Bárbara Intercessora de Casal</i> ; 5 – <i>Retrato de Fidalgo</i> .	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanho), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .	Sanguina	24 x 33	Pensamentos do Insigne Francisco Vieira Lusitano
c)	674/1-5	1 – <i>Sucesso na Concórdia</i> ; 2 – <i>Recompensa das Virtudes</i> ; 3 – <i>Primavera</i> ; 4 – <i>Peregrina</i> ; 5 – <i>Ex-Líbris de Diogo Fernandes de Almeida</i> .	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; as molduras fingidas são obtidas por caneta a nanquim (?) e os ornamentos a <i>grisaille</i> .	1, 2, 4 – Sanguina, caneta a nanquim; 3 – Sanguina; 5 – Sanguina e lápis branco.	25,7 x 36,6	PENSAMENTOS ORIGINAIS DO INSIGNE VIEIRA
	684/1-4	1 – <i>Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon</i> ; 2 – <i>Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon como Diana</i> ; 3 – <i>Perfil de D. João V</i> ; 4 – <i>Alegoria do Projecto Arquitectónico da Basílica de São Pedro no Vaticano</i> .	Fundo e moldura: a folha de fundo e da moldura são a mesma; as molduras fingidas são obtidas por caneta a nanquim (?).	1, 4 – Sanguina; 3 – contraprova de desenho a sanguina; 2 – sanguina, caneta a nanquim, lápis de carvão, lápis branco.	21,5 x 36,2	

BIBLIOGRAFIA

ARRUDA, Luísa – «Vieira Lusitano (1699-1783), O Desenho», In: ARRUDA, Luísa, CARVALHO, José Alberto (coord.) – *Vieira Lusitano(1699-1783), O Desenho*, Lisboa: MNAA, 2000, 35-67.

BABID, Rafey – *A History of Literary Criticism and Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

BRAIDER, Christopher – «The Paradoxical Sisterhood: “Ut pictura poesis”», In: NORTON, Glyn P. (ed.) – *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance*, Vol. III, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 168-75.

CASTRO, Joaquim Machado de – *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, Lisboa: António Rodrigues Galhardo, 1788.

EMISON, Patricia A. – *Creating the “Divine” Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden: Brill, 2004.

ESPANCA, Túlio – «O Pintor e Água-Fortista Vieira Lusitano», In: *Exposição de Desenhos de Vieira Lusitano existentes no Museu de Évora*, Évora: [S.n.], 1969, 5-8.

FÉLIBIEN, André – *Des Principes de l’Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en Dependent*. Avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts, Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1676.

FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa: Bertrand, 1977 (2.º ed.).

JULIEN, Pascal – «Marbres Couronnés. Couleurs de Versailles est Carrières du Royaume», In: JULIEN, Pascal (dir.) – *Marbres de Rois*, Marseille: Presses Universitaires de Provence, 2013, pp. 13-29.

LASSALE, Jacques Dubarry de – *Identification des Marbres*, Dourdan: Éditions H. Vial, 2006.

LUSITANO, Francisco Vieira – *O Insigne Pintor, e Leal Esposo. Vieira Lusitano, História Verdadeira, que ele escreve em Cantos Líricos (...)*, Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1780.

POUSSIN, Nicolas (A.) e JOUANNY, Ch. (ed.) – *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris: Société de l’Histoire de l’Art Français, 1911.

SALDANHA, Nuno – «Vieira Lusitano – O Desenho. Uns Parabéns Atrasados», In: *Arte Ibérica*, N.º 36 (2000, Jun.), 42-45.

SILVEIRA, Luís – *Uma colecção de desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, Évora: Tip. Minerva Comercial, 1941.