

As dinâmicas decorativas de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) no Palácio de Jacinto Fernandes Bandeira

Decorative dynamics by Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) in the Palace of Jacinto Fernandes Bandeira

Sofia Braga*

Submissão/submission: 27/05/2016

Aceitação/approval: 24/02/2017

RESUMO

Em 1793, após a conclusão do seu palácio, Jacinto Fernandes Bandeira inicia o processo de decoração dos interiores da sua casa. Encomenda objetos de decoração móvel de qualidade elevada, e contrata alguns dos melhores artistas da cidade de Lisboa para embelezarem as paredes e os tetos da sua nova casa, com as temáticas alegórico-mitológicas em voga na segunda metade do século XVIII. Desta empreitada nasceu um testemunho peculiar de património imóvel, dos mais completos da cidade de Lisboa, ao nível das artes decorativas. No ciclo de pintura mural do Palácio Porto Covo encontram-se expressos nos seus tetos histórias de artistas célebres da era clássica grega, bem como personagens do antigo imaginário mitológico. E, desta forma, o incorpóreo ganha contornos inéditos, em conformidade com o universo pessoal do artista Cyrillo Volkmar Machado, na transmissão de mensagens subliminares que vão de encontro às ansiedades e circunstâncias socioculturais do seu tempo.

* FLUL – Faculdade de Letras / Universidade de Lisboa, 1600-214 Lisboa, Portugal.

Helena Sofia Ferreira Braga – Licenciada em História, variante de História da Arte (FLUL, 1998), Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro (FLUL, 2012), e doutoranda em História da Arte (FLUL, desde 2013). Tem-se dedicado ao estudo da pintura decorativa em suporte fixo na arquitetura residencial de finais do século XVIII e inícios do XIX. É autora de diversos artigos sobre pintura neoclássica, incidindo a sua investigação na vida e obra artística do pintor-escritor Cyrillo Volkmar Machado.

Correio eletrónico: sofiamarceau@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4999-1143>

PALAVRAS-CHAVE

Palácio Porto Covo / Cyrillo Volkmar Machado / Jacinto Fernandes Bandeira / Pintura / Artes decorativas

ABSTRACT

In the year 1793, having accomplished the construction of his Palace, Jacinto Fernandes Bandeira began the project of interior decorative process. He ordered high quality decorative objects, and hired some of the best artists in Lisbon to embellish the walls and ceilings of his new house, making use of allegorical-mythological themes quiet in vogue in the second half of the eighteenth century. From this endeavor was born a peculiar testimony of immovable heritage, one the most complete in the city of Lisbon at the level of decorative arts. In the cycle of mural painting of the Porto Covo Palace we find in its ceilings histories of renowned artists of the classic Greek age and as well characters of ancient mythology imaginary. And, in this way, the incorporeal wins original contours, in accordance with the individual universe of the artist Cyrillo Volkmar Machado, diffusing subliminal messages that go against his anxieties and the social-cultural circumstances of his time.

KEYWORDS

Palace Porto Covo / Cyrillo Volkmar Machado / Jacinto Fernandes Bandeira / Painting / Decorative arts



INTRODUÇÃO

O Bairro da Lapa, em Lisboa, é constituído por vários edifícios de interesse patrimonial; deste conjunto faz parte um vasto palácio, cuja fachada de tonalidade rosa com um frontão rematado por três urnas, a ocupar uma vasta franja da rua S. Domingos: o palácio Porto Covo, outrora propriedade do abastado comerciante Jacinto Fernandes Bandeira (1745-1806).

O processo de construção da sua casa iniciou-se na segunda metade do século XVIII, em data indefinida. Ao certo, a sua utilização efetiva como espaço vivencial teve início no ano de 1793-94. Foi pois a partir desta data que este homem de negócios da praça de Lisboa, iniciou as práticas de embelezamento dos interiores do seu palácio. Conforme se pode testemunhar através da singular memória descritiva de Ignacio de Sousa Menezes (1796), Jacinto Bandeira encomendou para o seu palácio os melhores objetos artísticos, em voga na altura, para compor o *décor* da sua casa. Além da aquisição de objetos de grande valor, contratou alguns dos melhores artistas da cidade

de Lisboa, como Cyrillo Volkmar Machado e Gaspar Vaz Raposo, para engradecerem os tetos de algumas das salas do seu palácio, com temáticas do universo da alegoria e da mitologia clássica.

Neste âmbito, o presente artigo tem a intenção de dar a conhecer a valorização da função estética por parte de uma elite endinheirada e ascendente, que muito contribuiu para as dinâmicas artísticas da cidade de Lisboa ao encomendar grandes empreitadas murais aos artistas do seu tempo, e também ao adquirirem “painéis” para as suas pinacotecas de deleite privado.

Como ponto de partida, iniciar-se-á com uma breve síntese relativamente à decoração móvel que se encontravam em algumas salas do palácio Porto Covo, referidas por Ignacio de Sousa Menezes, com particular foco na galeria de pintura da Sala dos Escudeiros, recorrendo posteriormente sobre o temário de âmbito alegórico e mitológico que se encontra representado nos seus tetos, com maior incidência na Sala de Visitas, e as possíveis ligações ao artista Cyrillo Volkmar Machado.

Cyrillo Volkmar Machado foi um dos artistas mais empreendedores do panorama cultural e artístico da segunda metade do século XVIII. A sua intensa atividade no âmbito da pintura em suporte mural foi bastante extensa, mas bastante ignorada e ainda desconhecida pela historiografia da arte portuguesa. Protagonizou diversos ciclos de pintura, nomeadamente para as principais casas da burguesia endinheirada, assim como para a elite nobre da altura – a Casa dos Grandes.

As pinturas do palácio Porto Covo foram provavelmente iniciadas no ano de 1793, compondo um dos mais completos ciclos originais deste artista que ainda remanesce na cidade de Lisboa, e que foram referenciadas pelo próprio na adenda biográfico-laboral acrescentada à sua obra literária *Colecção de Memórias* (1823), especificando muito ligeiramente que pintou para o “Bandeira” (Jacinto Bandeira). Um outro elemento que muito contribuiu para a atribuição de algumas destas pinturas a Cyrillo tem a ver com a proximidade entre o encomendador e Joaquim Pedro Quintela (1748-1817). Na altura da elaboração das pinturas, o artista já tinha elaborado um *Concílio dos Deuses* (1787) para um dos tetos da Sala de Baile do palácio Quintela, situado na rua do Alecrim. A proximidade entre Jacinto e Joaquim Pedro Quintela poderá ter influenciado certamente a encomenda das pinturas a este artista.

Sabe-se igualmente, através da *Colecção de Memórias*, do envolvimento de Gaspar Vaz Raposo (†1803) – artista contemporâneo de Cyrillo Volkmar Machado – na pintura decorativa de alguns tetos do palácio Porto Covo; mas face ao depauperamento em termos de confirmação documental, é difícil determinar quais os que foram executados por este artista. De referir que também não se encontraram dados relevantes relativamente aos moldes da encomenda entre Jacinto Bandeira e Cyrillo Volkmar Machado.

A história do palácio Porto Covo torna-se assim, testemunha silenciosa dos rituais e das práticas de sociabilidade emergentes na segunda metade do século XVIII e dos artistas que aqui laboraram. Assume-se igualmente, como um eco dialogante da importância do palácio na dinâmica estrutural da cidade e da forma como a pintura

mural assumia na altura um papel determinante, não só na complementaridade do *décor*, mas também como coadjuvante na transmissão do potencial cultural do dono da casa ou húmus cultural, ou quem sabe, talvez, *ad pompam et ostentationem*, assim como o importante papel do artista na divulgação de mensagens de teor sociocultural próprias do seu tempo.

TESTEMUNHOS DOCUMENTAIS AUSENTES, DATAÇÕES PROVÁVEIS, ATRIBUIÇÕES VEROSÍMEIS...

Os testemunhos documentais, relativamente a uma data de início e conclusão das pinturas cyrillianas, são inexistentes. O estudo de Maria Calado e Fernando Castelo-Branco¹ e a monografia de José de Arez Romão² constituem as únicas referências ao trabalho de Cyrillo no dito palácio: o primeiro comenta que “a pintura mural animou exuberantemente uma arquitectura qualificada mas austera. Nas paredes e nos tectos existe um conjunto importante ao longo das diversas salas com temáticas neoclássicas e românticas”³; José Romão atribui a pintura da Sala dos Espelhos (Sala de Baile no tempo de Jacinto Bandeira) a Cyrillo, inclusive o medalhão que ornamenta o teto da escadaria principal. Ora, da análise *in loco* das pinturas e do conhecimento que já se tem alusivo à plasticidade assumida pelo artista, pode-se fazer a seguinte constatação: existem quatro salas que se podem atribuir a Cyrillo (Sala de Receção, Sala dos Espelhos ou Sala de Baile, Sala de Visitas e a Casa de Jantar), já a pintura de teto da escadaria não pode ser tributada ao artista, pois não se encontra dentro dos seus parâmetros estilísticos. Relativamente a uma provável datação das pinturas, apenas é possível ter uma certeza: em 1796 estas já se encontravam concluídas. Na descrição das salas do palácio, Ignácio Menezes indelevelmente menciona o “tecto [da Casa de Jantar], que é de estuque doirado, com suas pinturas de galantíssimo grotesco...”⁴. Perante este cenário, aponta-se a data de maio de 1793 para o início do ciclo de pinturas do palácio Porto Covo. Pode-se afirmar que algumas das salas deste palácio são o testemunho mais completo que chegou aos nossos dias relativamente às campanhas de pintura mural de temática alegórico-mitológica preconizadas por Cyrillo. Estas localizam-se no andar nobre do palácio, formado por duas alas – uma nascente e outra a poente –, integrando a primeira cinco salões interligados entre si, dando diretamente para a rua de S. Domingos⁵.

¹ CALADO, Maria; CASTELO BRANCO, Fernando – *Palácio Porto Covo. Embaixada Britânica*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1992. p. 18-23. Não mencionam o nome de Cyrillo Volkmar Machado.

² ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Covo*. Lisboa: ARTing Editores, 2010.

³ CALADO, Maria; CASTELO BRANCO, Fernando – *Palácio Porto Covo. Embaixada Britânica*. p. 20.

⁴ MENEZES, Ignacio de Souza e – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira. Segunda parte, em a qual se referem as acções de graças a Deos N. Senhor, pelo felicissimo nascimento de Sua Alteza, e as festas publicas, com que este foi aplaudido pelo Intendente Geral da Policia da Corte, e Reyno de Portugal; e pelos Fidalgos da primeira Nobreza em seu lugar mencionados*. Lisboa: Offic. de Jozé de Aquino Bulhoens, 1796. p. 43.

⁵ ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Covo*. p. 65.

JACINTO FERNANDES BANDEIRA, “SENHOR DE PORTO COVO” E O SEU PALÁCIO NA LAPA

Jacinto Fernandes Bandeira nasceu no seio de uma família humilde (o pai, Luís Fernandes era sapateiro) na cidade de Viana do Castelo (denominava-se antes Viana da Foz do Lima) tendo modificado substancialmente o seu percurso de vida ao ter ido trabalhar como caixeiro para a casa do capitão Domingos Dias da Silva na rua de S. Domingos, freguesia de Santos-o-Velho (Lisboa)⁶.

Sabe-se que Jacinto Bandeira se habilita em 1767 à qualidade de familiar do Santo Ofício⁷, o que poderá ser revelador de uma certa ambição pessoal, visto que a uma pessoa sem antecedentes familiares com ligações a um título nobiliárquico, seria muito mais dificultada a sua ascensão social⁸. Na data em questão, além de exercer a profissão de caixeiro, já realizava “negócios para o Brasil e era capaz de ser encarregado de negócios de importância e segredo”⁹.

Estavam assim criadas as condições necessárias para a sua aceitação no meio social lisboeta de então.

Foi devido à proximidade com Domingos Dias da Silva que se tornou íntimo do seu “patrocinador” José Alves Bandeira (sócio de Domingos da Silva), ao ponto deste lhe ter deixado a sua fortuna pessoal, assumindo notoriamente a posição do filho que José Bandeira “nunca teve”. A morte deste perfilou o destino de Jacinto Bandeira: destina a sua fortuna, assim como a casa, ao seu aprendiz (e depois sócio), conforme se atesta no seu testamento datado de 1780: “além da sexta parte do contrato do das baleias e do sal do Brasil, deixo estas minhas casas em que vivo, na Rua de São Domingos, freguesia de Nossa Senhora da Lapa, com todos os seus pertences e com todos os móveis e prata e todo o recheio das minhas casas.”¹⁰

O ano de 1780 é marcante para este negociante, pois a par da herança inicia-se como deputado na nova Junta do Comércio¹¹; dois anos depois é nomeado diretor da Junta da Administração dos Fundos da Companhia de Pernambuco e Paraíba¹², cargos prestigiantes ligados sobretudo à gestão empresarial. Na *Gazeta de Lisboa*

⁶ Idem, *ibidem*, p. 26.

⁷ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, *Habilitações, Jacinto*, mc. 6, doc. 69.

⁸ José Norton, no estudo não publicado *Biografia do Barão de Porto Côvo* (Lisboa, 2010), refere que ser reconhecido pelo Santo Ofício era um passo comum para muitos negociantes e um degrau importante na difícil e restrita escalada do reconhecimento social. Ser familiar do Santo Ofício ou cavaleiro de ordens militares, não passaria de uma notoriedade simbólica e não conferia a dignidade de um título, era uma distinção que permitia transposição do sucesso comercial para a escala mais difícil do êxito social. In ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Côvo*. p. 27.

⁹ ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, *Habilitações, Jacinto*, mc. 6, doc. 69.

¹⁰ Cf. ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Côvo*. p. 16.

¹¹ Cf. *Gazeta de Lisboa*. Lisboa. N.º 19 (2 Maio de 1780). Vem referido o seguinte: “Por determinação de S.M. se formou nesta cidade nova Junta do Comércio, para que foi nomeado provedor João Henriques de Sousa, deputado: Jacinto Fernandes Bandeira.”

¹² *Almanach de Lisboa para o anno de 1782*. Lisboa: Officina Patriarcal. p. 242-245.

referente ao ano de 1783, o seu nome consta já da lista dos negociantes consideráveis da praça de Lisboa, a par de Joaquim Pedro Quintela, de quem foi bastante próximo¹³ (desde a partilha da administração da Real Fábrica de Lanifícios da Covilhã). Ainda na década de oitenta, arremata a exploração do monopólio régio do pau-brasil, negócio que conservaria por mais de vinte anos; detém ainda o lucrativo negócio do abastecimento a navios franceses empregues no tráfico de escravos e do fretamento de navios para transporte de tabaco e trigo¹⁴.

Como se pode constatar, nos anos oitenta do século XVIII, Jacinto Bandeira detém uma fortuna considerável, devido ao seu envolvimento no mundo negocial. É por isso bastante provável que o início da construção do seu palácio se tenha iniciado a partir de 1788–89.

Anteriormente à construção do seu palácio, já existiam neste sítio as casas de José Alves Bandeira. Alguns anos após a morte do seu benfeitor, decidiu transformar as casas que herdou num palácio único, encomendando um projeto de carácter grandioso com vista a conferir-lhe uma certa notoriedade, própria da visibilidade social que entretanto foi adquirindo. Como se sabe, o palácio (ou a casa nobre) em todos os períodos da história assumia no tecido urbanístico da cidade um destaque preeminente, reveladora materialização do poder do seu proprietário e do respetivo grau de importância na escala social. E, como se sabe, a classe burguesa procurou igualmente destacar-se por esta via, principalmente após a ascensão ao trono de D. Maria I, onde se assiste a uma “liberalização” da arquitetura civil, conforme se depreende pela descrição de Carl Israel Ruders: “Hoje, porém, cada qual tem direito de edificar segundo o seu próprio gosto, o que não impede que o tipo de construções seja quase o mesmo”¹⁵ (ver Figura 1).

Não existe uma data concisa para o começo das obras da nova moradia de Jacinto Bandeira, mas presume-se que se tenham iniciado nos últimos anos da década de oitenta do século XVIII. Nos *Livros da Décima* referentes aos anos “1791 e 1792 os números 971, 972 e 973 contém a menção de devolutos e não está fixada a décima, presumivelmente porque estavam em curso as obras de construção do Palácio”¹⁶. Raquel Henriques da Silva corrobora esta afirmação: “em 1791 e 1792 são sinalizadas obras nas pequenas propriedades anexas à mesma casa. Estas mesmas obras são dadas como terminadas em 1795 e a casa nobre passa a designação de “palácio”¹⁷.

¹³ Como se testemunha no testamento de Jacinto Fernandes Bandeira que nomeia Joaquim Pedro Quintela tutor do seu sobrinho e herdeiro: “Recomendo ao meu íntimo amigo e Respeitável colega o Senhor Barão de Quintela o dito meu sobrinho (...) para que o tenha debacho das suas vistas.” Cf. ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Côvo*, 2010. p. 104.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 34.

¹⁵ RUDERS, Carl Israel – *Viagem em Portugal, 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. p. 27.

¹⁶ Arquivo Histórico do Tribunal de Contas (AHTC), *Livros da Décima da Cidade, Arruamentos, Freguesia de Santos e Lapa, 1762-1834*.” Cf. ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Côvo*. p. 59.

¹⁷ SILVA, Raquel Henriques da Silva – *Lisboa romântica, urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa. p. 108.



Figura 1 *Palácio dos Viscondes de Porto Covo da Bandeira* [Em linha]. Fotografia do estúdio de Mário Novais da aguarela do pintor inglês David Ponsonby, datada de 1968. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa (AML), PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/MNV/001334.

Não existe qualquer tipo de documentação que comprove o nome do arquiteto envolvido, mas, e segundo José Romão, este atribui o risco do palácio a “Joaquim de Oliveira e não Manuel Caetano de Sousa como durante muito tempo se admitiu”¹⁸. Baseia esta sua pesquisa na verosimilhança arquitetónica entre o frontão da capela do palácio Porto Covo e a igreja Nossa Senhora Jesus (igreja paroquial das Mercês). De fato, numa nota manuscrita de Honorato José Correia de Macedo e Sá, e na entrada referente a Joaquim de Oliveira diz-se assim: “he seo o desenho do frontispício da igreja de Jesus, e todo o convento por ele reformado”¹⁹. Apesar das notórias semelhanças entre a capela do palácio Porto Covo e a igreja de Nossa Senhora de Jesus, importa salientar que, a título de exemplo, a igreja de *Corpus Christi*, na rua dos Fanqueiros, apresenta igualmente um frontão contracurvado encimado por fogaréus, decorrente das obras de reconstrução empreendidas pelo arquiteto do Senado, Remígio Francisco de Abreu, após o terramoto de 1755. É por isso difícil definir o arquiteto do palácio Porto Covo sem base documental. Uma coisa é certa: é um palácio com reminiscências fortemente vinculadas a um formulário de cariz barroquizante, muito na senda de Manuel Mateus Vicente, “traindo uma tradição que ainda não tinha morrido completamente”²⁰.

¹⁸ ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Covo*. p. 51.

¹⁹ CORREA, Honorato José – Memórias comunicadas ao pintor Cirillo Volkemar Machado pelo Arqt.º Honorato Jose Correa em 1820 para juntar a sua obra artística. Escriptos por L. [Luis] G. [Gonzaga] P. [Pereira], seu discípulo e admirador. In LUND, Christopher C.; KATHLER, Mary Ellis, comp. – *The portuguese manuscripts collection of the Library of the Congress*. Washington: Library of Congress, 1980. Cota: P-34. Agradeço ao bibliotecário da biblioteca do Congresso de Washington, Bruce Kirby as diligências que empreendeu para encontrar este manuscrito, mencionado pela primeira vez por Manuel Gandra no *Boletim Cultural de Mafra*. N.º 95 (1996).

²⁰ MOITA, Irisalva – Palacetes e casas notáveis da Lapa. In ATAÍDE, M. Maia, coord. – *Monumentos e edificios notáveis do distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital, 1988. 3.º tomo, p. 52.

É evidente que não se pode descartar o envolvimento de Joaquim de Oliveira, pois é bastante notória a relação de proximidade, por razões profissionais, entre o dito arquiteto e Jacinto Fernandes Bandeira²¹, devido sobretudo ao projeto de urbanização de Porto Covo concebido pelo *atelier* de Joaquim de Oliveira em 1796. É presumível que o conhecimento entre ambos seja anterior, talvez mesmo desde o exercício de Jacinto Bandeira como deputado na Junta do Comércio, e de Joaquim de Oliveira como arquiteto da Casa do Risco²². Joaquim de Oliveira foi, de resto, um arquiteto com intensa atividade arquitetónica. Em 1788, encontra-se ativo como arquiteto das obras do Conselho da Fazenda²³, ano que poderá corresponder à altura do começo das obras do palácio Porto Covo. Uma coisa é certa, o arquiteto envolvido teve um percurso formativo com base nos estaleiros da tradição formativa de Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786).

É imperante que em abril de 1793 o palácio Porto Covo já se encontrava concluído. Esta afirmação é corroborada pelo relato de Ignacio Menezes relativo à descrição das festas que se realizaram por ocasião do nascimento de Maria Teresa de Bragança (1793-1874), primeira filha do futuro D. João VI: “O Palácio em que reside este Cavalleiro fica do lado ocidental da rua de S. Domingos, do Bairro da Lapa, iluminou com tochas de cera as dezasseis janelas do andar nobre, e único do mesmo palácio”²⁴. Verifica-se por estas palavras que já se está perante um único palácio e não um conjunto de casas. O alvará de 25 de agosto de 1794, concedendo “certa pressão de águas livres que entra no sítio da Rasgoeira, e sahe para o palácio da rua de S. Domingos à Lapa”²⁵, contribui claramente para a definição urbanística do palácio e a necessidade efetiva de abastecimento para a sua residência agora aumentada.

O palácio Porto Covo viveu momentos únicos no tempo de Jacinto Bandeira, “uma casa para a qual era convidada a Corte de Portugal, e os Ministros de Estado, e Estrangeiros”²⁶.

Poucos meses antes de morrer, redige o seu testamento delegando grande parte da sua colossal fortuna ao seu sobrinho Jacinto Fernandes da Costa Bandeira (1777-1818), 1.º visconde de Porto Covo, que por sua vez, e à semelhança do seu tio, morre sem deixar descendentes. Deve-se a este a aquisição de mais elementos da famosa baixela Pierre-Philippe Thomire, que segundo Rita Palma, foi iniciada por Jacinto Fernandes Bandeira ainda no século XVIII²⁷. Costa Bandeira, muito à semelhança do seu tio, deve ter adquirido algumas peças desta famosa

²¹ Idem, *ibidem*, p. 51.

²² CAETANO, Joaquim de Oliveira – Os projectos do architecto Joaquim de Oliveira para as bibliotecas-museu de Frei Manuel do Cenáculo. *Revista de História de Arte*. Lisboa: Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. N.º 8 (2010), p. 49-69.

²³ *Almanache para o ano de 1788*. Lisboa: Off. Academia Real das Sciencias.

²⁴ MENEZES, Ignacio de Sousa – *Memorias historicas dos aplausos com que a corte, e cidade de Lisboa celebrou o nascimento, e bapismo da serenissima senhora Princesa da Beira, precedendo algumas antecedenças memoráveis, com que se esperou este feliz successo, ao que se lhe seguiu de piedade, e de grandeza*. Lisboa: Offic. de Jozé de Aquino Bulhoens, 1793. p. 70.

²⁵ ANTT, Registo Geral de Mercês, D. Maria I, *Livro 21*, f. 322v.

²⁶ MENEZES, Ignacio de Sousa – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira...* Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1796. p. 39.

²⁷ PALMA, Maria Rita Appleton Themudo Jardim – *O luxo e o aparato das artes de mesa no Portugal oitocentista: a baixela Porto Covo da Bandeira-Pierre Philippe Thomire*. Lisboa, [s.n.] 2005. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Universidade de Letras de Lisboa.

baixela, enobrecendo desta forma o recheio do palácio Porto Covo. O herdeiro deste foi o seu irmão Joaquim da Costa Bandeira (1786-1856), 2.º barão e 1.º conde de Porto Covo, par do Reino, fundador e presidente do Banco de Lisboa (antecessor do Banco de Portugal), o qual terá acrescentado o brasão de armas ao palácio Porto Covo²⁸ (retirado quando foi adquirido pela Embaixada de Inglaterra). Ainda segundo José Romão, “este terceiro Bandeira geriu muito bem os negócios herdados e aumentou, em muito, a fortuna da família”²⁹.

Desde a sua fundação o palácio Porto Covo passou por bastantes alterações e sucessivas intervenções. Das peças móveis ornamentais nada resta, a não ser a pintura decorativa das várias salas do palácio. Relativamente às pinturas murais cyrillianas, estas saíram incólumes das diversas ocupações, seja pela família Bandeira, que habitou este palácio até 1941, seja, posteriormente pela Embaixada Britânica (1941-1995). O governo britânico adquiriu o palácio após a catastrófica derrocada da família Bandeira, reconstruindo partes do interior do edifício, “já muito atacado pelo bicho da madeira”, realizando igualmente “alterações do plano do interior do mesmo”³⁰.

Anteriormente à aquisição do palácio Porto Covo pelo governo britânico, o último habitante do ramo da família Bandeira, Alberto Júlio Costa Lobo da Bandeira – a antítese do primeiro Bandeira pois viveu “isolado em seus palácios sem cultivar relações ou amizades”³¹ – realizou intensas e faseadas obras no seu palácio. Não se sabe com que tipo de obras embelezou o seu palácio, mas fez efetivamente alterações ao nível dos seus exteriores. Por exemplo, em 1936, foi autorizada a “abertura de um vão de porta no lugar onde existe uma janela na fachada principal do prédio da rua de São Domingos à Lapa 37”³²; e nos anos anteriores adaptou algumas dependências do palácio, nomeadamente o rés do chão do palácio para albergar animais³³ (ver Figura 2).

²⁸ ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Covo*. p. 62.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 112.

³⁰ AML, *Processo de obra n.º 4525*, processo n.º 1376/DMPGU/OB/1985, f. 4.

³¹ CALADO, Maria; CASTELO BRANCO, Fernando – *Palácio Porto Covo. Embaixada Britânica*. p. 31. Não se sabe até que ponto esta história poderá ser verdadeira.

³² Palácio Porto Covo. AML, *Processo de obra n.º 4525*, processo n.º 22069/SEC/PET/1936, f. 3.

³³ Palácio Porto Covo. AML, *Processo de obra n.º 4525*, processo n.º 3243/1.ª REP/PG/1907. Esta adaptação deve ter sido para aumentar as cocheiras do palácio.

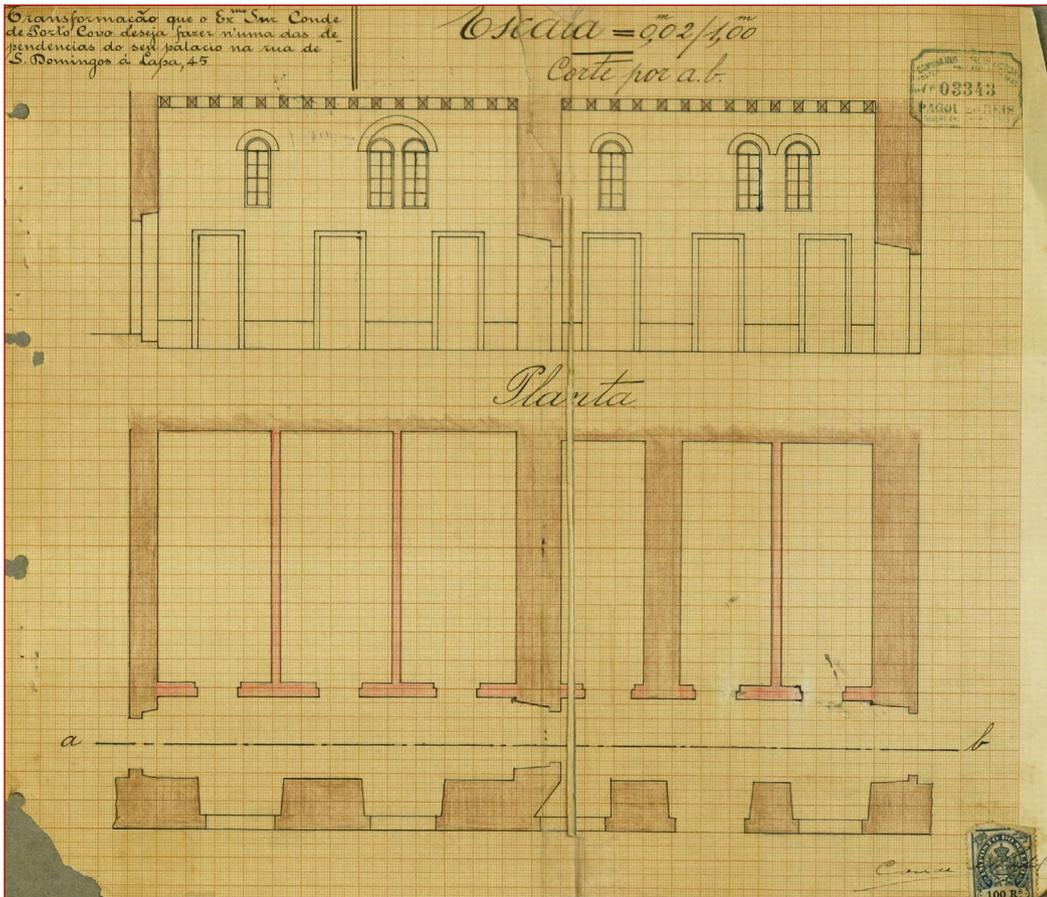


Figura 2 Planta referente a uma intervenção realizada em 1907, por um dos últimos descendentes do barão de Porto Covo. AML, *Processo de obra n.º 4525*, processo n.º 3243/1.º REP/PG/1907, f. 2.

Por último, em 1995, a Lusitânia, Companhia de Seguros adquiriu o palácio para instalar a sua sede social, implementando zelosas intervenções pela integridade do edifício, respeitando o traçado original ao contrário da Embaixada Britânica, que desvirtuou bastante o edifício³⁴.

Durante dois anos (1995-1998) o palácio e a pintura decorativa das suas diversas salas³⁵ foram alvo de intervenções, nomeadamente o restauro dos “medalhões do teto”³⁶.

³⁴ Presume-se que tenha sido a Embaixada Britânica a grande causadora da desvirtuação do palácio, pois na monografia de José Romão, e mais especificamente na parte referente à reabilitação do edifício, é explícita a menção que se deveriam retirar todas as intervenções que o desvirtuaram, como portas blindadas, paredes e tetos falsos, serpentinas de aquecimento a óleo (...) e reposição de portas que haviam sido inutilizadas. Cf. ROMÃO, José António de Arez – *O Palácio Porto Covo*. p. 125.

³⁵ Além das quatro salas com pintura cyrilliana, existem pinturas à “maneira” de Pillement, e outros tetos mais com pintura decorativa.

³⁶ ROMÃO, José António de Arez – *O Palácio Porto Covo*. p. 126. Não faz menção quais foram os medalhões intervençionados.

Desta forma, foi recuperado um valioso património lisboeta, recheado de valências artísticas, iniciando-se um outro tipo de vivência para o palácio Porto Covo, desta vez mediante a adaptação de um espaço familiar outrora íntimo ao ramo empresarial.

CYRILLO VOLKMAR MACHADO E AS PINTURAS ALEGÓRICO-MITOLÓGICAS DO PALÁCIO PORTO COVO

Na década de noventa do século XVIII, Jacinto Fernandes Bandeira era considerado um abastado e confiante homem de negócios.

Como se constata na *Memória Histórica* de Ignacio Sousa Menezes, em 1796 já vem referido como “fidalgo da Caza de sua majestade, Senhor de Porto Covo, Commendador da Ordem de Santiago, Commisario Geral da Marinha”³⁷. Além de um considerado homem de negócios junto da elite lisboeta da altura, possuía amizades bastante influentes na corte de D. Maria I.

Para além da sua visão negocial, possuía uma atividade paralela: foi um colecionador de obras de arte, muito à semelhança de outros ricos negociantes da altura, como Joaquim Pedro Quintela. Atesta-se esta sua vertente pelas descrições de Ignácio de Souza e Menezes³⁸, e fundamentalmente no catálogo que foi elaborado por ocasião do leilão das peças decorativas da família Bandeira, em 1941³⁹. No prólogo deste catálogo o autor não deixa de comentar “a magnificência do conjunto de objetos de indiscutível autenticidade, que compunham o recheio do palácio, provenientes na sua maioria de aquisições feitas no século XVIII e começo do XIX”⁴⁰.

Inicie-se, então, o “roteiro” pelas artes ornamentais do Palácio Porto Covo no tempo de Jacinto Bandeira, pela escadaria de acesso ao primeiro piso, zona social e privada do palácio (ver Figura 3):

³⁷ MENEZES, Ignacio de Souza e – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1796. p. 39.

³⁸ MENEZES, Ignacio de Souza e – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1796.

³⁹ *Catálogo dos Quadros, objectos de Arte, Pratas, Mobiliário e Porcelanas que guarneciam o Palácio Porto Covo e a cujo leilão se procederá na Casa Liquidadora*. Lisboa: Leiria & Nascimento, 1941. Segundo o mesmo catálogo, além das pinturas, a coleção de Jacinto era composta de sumptuoso mobiliário Luís XVI e Império, assim como de raras porcelanas europeias e orientais, pratas estrangeiras (francesas, inglesas e russas de grande qualidade).

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 1.

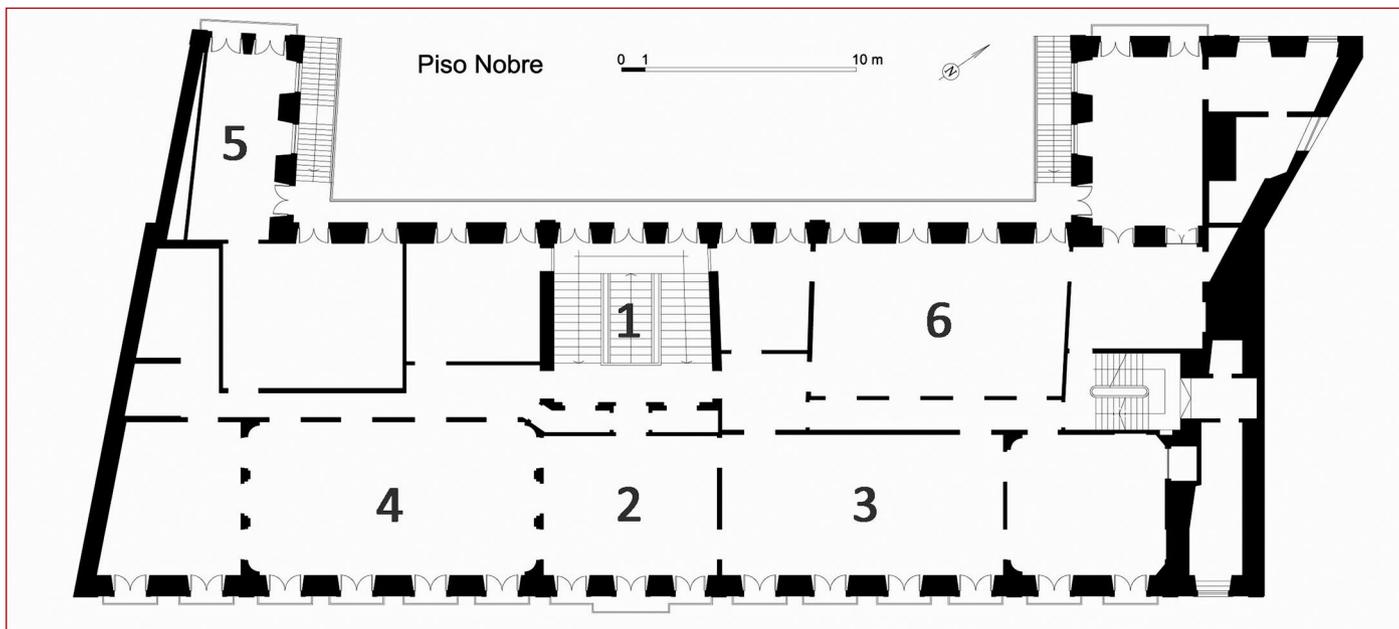


Figura 3 Visualização geral da localização das salas do andar nobre do Palácio Porto Covo, com as pinturas murais de Cyrillo Volkmar Machado [Em linha]. [Consultado 20.10.2016]. Disponível na internet: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/> (números acrescentados pela autora).

ESCADARIA DE ACESSO AO PISO SUPERIOR (1): neste espaço, depara-se um medalhão de teto com a representação de Júpiter, de autor incógnito. A composição iconográfica envolvendo o deus Júpiter é uma cópia fiel de uma pintura de Simon Vouet, gravada por Michel Dorigny. Os modelos iconográficos presentes neste medalhão são bastante sintomáticos do enfoque dado aos modelos de influência francesa, em circulação desde o reinado de D. Pedro II,⁴¹ sendo ainda bastante utilizados nos últimos anos do século XVIII, em pleno século ilustrado, como se constata (ver Figuras 4 e 5).

Na monografia de José Romão, atribui-se esta pintura a Cyrillo Volkmar Machado; contudo, este método de cópia integral dos elementos que se encontram delineados na gravura para a pintura é contrário ao método seguido pelo artista. O seu processo artístico é efetuado, geralmente, através da colagem de diversas figuras até atingir o objetivo premeditado, ou seja, realiza um trabalho de síntese quase sempre com base em diversos autores, cuja admiração é comum pelos modelos rafaelescos, tais como: os italianos Gulio Romano, Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino (admirado pela escola francesa e discípulo de Carracci); mas igualmente do barroco romano de Pietro Cortona, e de um círculo de artistas com inegáveis ligações à Academia Real de Escultura e Pintura

⁴¹ Cf. SERRÃO, Vítor – António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II. In BARROCA, Mário Jorge, coord. – *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999. vol. II, p. 347-362.



Figuras 4 e 5 Pintura de teto da escadaria do palácio Porto Covo (Fotografia: autora, 2013), realizada a partir de gravura de Michel Dorigny de uma pintura de Simon Vouet. In VOUET, Simon; DORIGNY, Michel – *Porticus bibliothecae illustrissimi. Segurerii Galliae Cancellarii a Simone Vouët pictore regio depicta*, Paris: [s.n.], 1640.

(fundada em 1648)⁴², como Pierre Charles Tremolières. Na generalidade, este método era seguido pelos pintores de História (veja-se o caso de Nicolas Poussin) e pressupunha o conhecimento de inúmeras fontes gravadas, pois era o meio por excelência do método de criação artística em Portugal. O país confrontava-se com a inexistência de um ensino académico estruturante, bem como das obras de pintores consideradas casos de estudo nas melhores academias europeias, pois promoviam a “fecunda imaginação”⁴³.

⁴² Cyrillo possuía as Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura proferidas no ano de 1667, em Paris: Academia Nacional de Belas-Artes – Espólio de Cyrillo Volkmar Machado. Pasta n.º 14, *Conferências da Academia de Pintura e Escultura de Paris no anno de 1667*.

⁴³ Existiam em Portugal pinturas de autores consagrados em coleções religiosas e particulares: pinturas originais de Júlio Romano, seguidor de Rafael (O Descendimento da Cruz, A Ressurreição de Cristo); o famoso S. Jerónimo de Miguel Ângelo, de Guido Reni existia uma N. Senhora do Silêncio; Pedro de Cortona (meio corpo de uma santa), e no Convento de Brancanes em Setúbal, existia uma Santa Virgem de Rafael de Urbino. Cf. Relação dos quadros que se achavão no Depósito Geral dos Extintos Conventos, e que estavam a cargo da comissão administrativa do referido depósito, os quaes a Academia das Belas Artes escolheu e separou para formar a Galeria Nacional. Disponível em ANTT, PT/MNAA/RPE/0002/000001. Mas infelizmente não existia uma prática de desenho em torno destas obras, como acontecia em Roma e constatada por Cyrillo: “o S. Miguel do Guido [Reni] está em huma capela da Igreja dos capuchinhos: os pintores a tem sempre ocupada, e estão continuamente copiando aquele painel”. In VI.ª Conversação, 1796, p. 53.

Refira-se que este método de síntese já tinha sido adotado na construção imagética do ciclo pictórico com a representação do *Concílio dos Deuses* para o palácio Quintela, realizado pelo mesmo artista⁴⁴. Com base na obra que já se conhece de Cyrillo, pode-se mesmo afirmar que este foi o introdutor, ao nível da pintura mural na cidade de Lisboa, dos receituários plásticos associados a Rafael Sanzio e de uma geração posterior de seguidores – de que se inclui igualmente a escola bolonhesa –, assim como temas e figuras derivados da antiguidade clássica, como se constatou na adoção da escultura do Gladiador da Vila Borghese, no ciclo de pinturas do palácio Pombeiro-Belas, e nas pinturas da Sala da Academia do palácio Duque de Lafões, com Diana de Éfeso⁴⁵. Pode-se afirmar que houve da parte do artista uma tentativa deliberada de introdução no panorama artístico português, destes modelos com base nos autores anteriormente referidos, bem como da antiguidade greco-romana.

A estética do neo-classicismo propagada pelo artista revela a sua indissociável ligação a Roma durante um ano (1776-77), acarretando a inegável familiarização com as obras de Rafael, da galeria de pintura do bolonhês Annibale Carracci⁴⁶ e Miguel Ângelo, nomes que ele próprio nomeia nas *Conversações*⁴⁷, assim como o gosto efetivo pelo repertório *all antico* e a sua inserção na pintura cyrilliana.

Outro elemento de análise que influenciou a atribuição das pinturas a Cyrillo é o uso de uma paleta cromática mais suave, contrário ao medalhão da escadaria principal, com cores bastante mais garridas. O uso da cor que Cyrillo utiliza em muitos dos seus ciclos vão mais de encontro, aos tons utilizadas por Guido Reni, um dos seguidores de Rafael, procurando a “harmonia das cores”.

Reportando novamente ao medalhão de autor incógnito, é possível visualizar notoriamente que o artista concebe a figura masculina associada a Júpiter com os músculos do peito e abdómen bem vincados e salientes; porém esta prática não se coaduna com os parâmetros estéticos defendidos por Cyrillo e que vão mais de encontro às plasticidades preconizadas pelo círculo de Rafael e da escola bolonhesa, aliados a uma representação mais suave da anatomia do corpo humano e dos seus estudos do antigo, como ele próprio refere: “Os Carracci seguirão a natureza, e se tivessem visto mais cedo o Antigo, as suas obras terião toda a perfeição que se pode desejar”⁴⁸. Apesar de Cyrillo ter sido professor de desenho para principiantes e de anatomia na primeira academia de desenho da cidade de Lisboa, raramente dá ênfase à musculatura humana nas suas obras pictóricas.

⁴⁴ Cf. BRAGA, Sofia – O concílio dos deuses de Cyrillo Volkmar Machado: análise da pintura decorativa no tecto do salão de baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo (Lisboa). *Revista ARTis ON*. Lisboa: Universidade de Lisboa. N.º 1 (2015), p. 100-112.

⁴⁵ BRAGA, Sofia Ferreira – *Pintura mural neoclássica em Lisboa: Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro Belas*. Lisboa: Scribe, 2012.

⁴⁶ Cyrillo refere mesmo que “todos principiavam pela Galeria de Annibal, como o nosso Vieira [Lusitano]. In MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1798. V.ª conversação, p. 67.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, 1798. V.ª conversação, p. 188.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, 1798. VI.ª conversação, p. 98.

No ciclo de pinturas de Porto Côvo perpassa igualmente o valor determinante que o desenho assume na obra deste artista, um traço bem vincado e preponderante: “He hum preceito da pintura, que nunca se principie a pintar o painel sem ter primeiro examinado o desenho, aperfeiçoados os contornos”⁴⁹.

SALA DE RECEÇÃO (2):

anima-se a primeira sala de setim amarelo adamacado com ramos, e flores de outras cores (...), entre as duas portas do lado setentrional uma bellissima banca; e sobre a sua preciosa pedra um preciosissimo relógio de orgam, que a cada quatro, e hora toca diversos minuetes: as cadeiras d’esta sala sam de almofadas do dito cetim; e do tecto pende um riquissimo lustre de guarniçoens doiradas, e todo lapidado, e abrilhantado⁵⁰.

A complementar a decoração da sala existe uma pintura de teto, em que Mercúrio, deus do comércio e mensageiro dos deuses acolhe os visitantes. Transparece aqui, nesta escolha, a atividade comercial a que Jacinto Bandeira desde sempre se dedicou e Mercúrio assume aqui o papel de deus protetor, e o galo que também se visualiza na pintura assume o caráter da diligência. Cyrillo, nas suas *Conversações*, comenta que “o galo tanto esgravata na terra, até que acha o sustento que busca, por isso, e por ser tão solícito, he outra imagem da diligência”⁵¹. Ora, esta ave assume talvez a personalidade zelosa de Jacinto Bandeira. Para construir a imagem de Mercúrio apoia-se na obra do gravador francês Bernard Picart⁵², intimamente ligado a Charles Le Brun (ver Figuras 6 e 7). Cyrillo revela conhecimento da obra deste artista na sua obra *Conversações*, pois comenta: “Também será mui útil estudar as Paixões d’alma no excellent Tratado de Le Brun, da edição original de Picart”⁵³.

⁴⁹ Idem, p. 54.

⁵⁰ MENEZES, Ignacio de Souza e – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1796. p. 39-40.

⁵¹ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1798. V.ª conversação, p. 38.

⁵² Bernard Picart foi um famoso gravador francês, tendo-se dedicado à elaboração de diversas obras gráficas ao longo do seu percurso artístico. A sua obra mais emblemática e aquela que lhe granjeou mais fama denomina-se *Impostures Innocentes*, ou *Recueil d’estampes d’après divers peintres illustres* (1734). Participou, juntamente com outros artistas da sua área, na elaboração gráfica da obra *Le Temple des Muses* (1733) de Michel de Marolles, cuja base de inspiração remete para as *Metamorfoses* de Ovídio. Também foi autor da obra *Gemma Antiquae Celatae* (1724), e um admirador incondicional da obra de Rafael Sanzio, dos artistas bolonheses e de Nicolas Poussin. Para mais detalhes, veja-se: HUNT, Lynn [et al.] – *Bernard Picart and the first global vision of religion*. Nova York: Getty Research Institute, 2010.

⁵³ VI.ª conversação, p. 94. Refere-se à obra de LE BRUN, Charles – *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Hildesheim: G. Olms, 1702, com gravuras de Bernard Picart.



Figuras 6 e 7 Deus Mercúrio na pintura de teto da Sala de Recepção do palácio Porto Covo (fotografia da autora, 2013), realizada a partir de gravura de Bernard Picart. In / *Asie & ses parfums, les trésors de l'Afrique, et de l'une & autre Amerique*, 1719.

A escolha iconográfica aponta para ligações com a academia francesa de Roma, muito provavelmente desde os seus tempos de permanência nesta cidade. Esta academia teve um papel decisivo e influente na vida artística em Roma aquando da sua fundação em 1666, promovendo obras que divulgavam o lastro deixado pela cultura greco-romana. A admiração pelos artistas relacionados com a Academia de França em Roma é percecionada através do seu *Tratado de Simetria*: “Poussin, Le Brun, Le Seur, Mignarde, foram mestres que transferirão à França o gosto da Itália e dos antigos”⁵⁴.

⁵⁴ ACADEMIA NACIONAL DE BELAS-ARTES – Espólio de Cyrillo Volkmar Machado, *Tratado de Simetria dos Corpos*. Pasta N.º 3 – Princípios de desenho, e simetria, f. 56.



Figura 8 Visualização geral do teto da Sala de Visitas do Palácio Porto Covo, de Cyrillo Volkmar Machado [Em linha]. [Consultado 20.10.2016]. Disponível na internet: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/>.

SALA DE VISITAS (3):

De morfologia retangular, esta sala encontrava-se ricamente composta. Era um espaço social, divisando-se portanto um ambiente de acolhimento ao visitante, que tanto podia assumir um valor formal como informal. No tempo de Jacinto Bandeira estava

armada de setim azul adamascado, com flores, e figuras de diversas cores, imitando tapeçaria (...) em cada lado seu espelho de sette palmos de largura, e doze de altura, com cada seu canapé doirado, e estofado da mesma seda: entre as quatro janelas trez bellissimos tremos com cada (...); nos quatro angulos tem quatro columnas, e sobre os capiteis, que correm iguais com a simalha de toda esta peça, quatro vasos de flores de brilhantes, e rubins cravados em oiro, de que tambem são feitos estes vasos (...). Além d'isto varias peças preciosas de loiça da Saxónia em todos os tremós

mencionados. Nos ângulos da sala quatro bancas douradas com cada sua serpentina de cristal, todo lapidado, com suas guarnições, e peanhas magnificamente lavradas, e douradas⁵⁵.

A compor este conjunto, a conspícua pintura de Cyrillo com a sanca elegantemente decorada com colunas-tritões em *grisaille*, intercalados com cartelas recheadas de elementos alusivos à ciência da navegação, à história e à justiça, que deveriam causar um impacto inesperado ao espetador (ver Figura 8).

No teto desta sala, um medalhão de forma oval, onde ao nível central da composição se encontram representados o pintor grego Parrásio, uma figura feminina (tem uma figura grotesca pendurada ao pescoço, podendo indiciar um *daemon*, ou *genius*) que, com a mão direita, segura o braço do pintor enquanto a mão esquerda aponta na direção de Júpiter, o qual se encontra na parte superior da composição. Na parcela inferior, uma cena alusiva a um sacrifício. A pintura é envolvida por estuque decorativo bastante singelo, não interferindo com o espaço da representação cénica.

Para a execução da figura de Júpiter é notória a utilização, como base iconográfica, da gravura realizada a partir da obra de Rafael, *A Visão de Ezequiel* (ver Figuras 9 e 10).

Como se comprova, Cyrillo despoja os elementos figurativos aliados da temática religiosa e adapta somente o que lhe interessa reproduzir na pintura, conferindo assim um novo significado à imagem pictórica. Este método indicia que se está perante uma conceção do artista-criador, em que a estampa se encontra ao serviço do artista e não o contrário. Como refere Nuno Saldanha: “A obra de arte propende deste modo a tornar-se individual e única, onde a criatividade e a originalidade do artista se elevam como novos valores a seguir”⁵⁶.

Neste espaço intimista, Cyrillo executou um tema de difícil perceção para um observador iletrado. Só uma elite culta reconheceria as figuras aqui representadas: para as entender, o observador teria de estar ciente dos grandes literatos clássicos. No presente caso, o historiador Plínio, *o Velho* e a sua obra *Naturaliae Historia*, mas também Xenofonte (*Memorabilia*), Quintiliano, e mesmo Clearchus Soli, autores que abordaram aspetos diversos da vida e a obra plástica de Parrásio e, claro, as personagens que compunham a religião pagã, como Júpiter, deus supremo do Olimpo.

Mas porquê a utilização deste famoso artista grego numa pintura de teto, e quem foi afinal Parrásio? Foi

um dos mais importantes pintores da Antiguidade. Apenas Apeles, Zêuxis e Polignoto foram mais vezes mencionados na literatura antiga que chegou até nós. A sua fama ressoa desde o tempo dos seus contemporâneos, Xenofonte a

⁵⁵ MENEZES, Igancio de Souza e – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira...*, 1796. p. 40.

⁵⁶ SALDANHA, Nuno – *A cópia na pintura portuguesa do século XVIII: o gosto do encomendador como forma de poder na representação*. In CONGRESSO DE ARQUEOLOGIA DO ESTADO, 1, Lisboa, 1988 - 1.º Congresso de Arqueologia do Estado: actas. Lisboa: FLUL, 1988. p. 773.



Figuras 9 e 10 Pormenor do deus Júpiter no teto da Sala de Visitas do palácio Porto Covo, de Cyrillo Volkmar Machado (Fotografia: autora), realizado a partir de gravura de Nicolas Larmessin, da pintura de Rafael Sanzio *A visão de Ezequiel*. In BASAN, François – *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France*. Paris: Chez Basan, 1763. tome premier.

Isócrates, até à época de Cícero, Horácio, Diodoro da Sicília (...). A reputação de Parrásio acompanhou a cultura antiga desde sempre. E o que é mais importante é que não só as suas obras são descritas, mas a sua arte e técnica são igualmente caracterizadas, assim como em períodos posteriores os seus desenhos foram utilizados como modelos para os artistas⁵⁷.

É, pois, um pintor grego tão famoso quanto Zêuxis, distinguindo-se na forma como utilizou a linha para dar expressão e volume às suas figuras. “A *linae extremae* de Parrásio era, conforme Xenócrates e Antígono, o conjunto de linhas que conferiam solidez às figuras e transmitiam muito mais do que o mero visível”⁵⁸.

⁵⁷ RUMPF, Andreas – Parrhasios. *American Journal of Archaeology*. New York: Archaeological Institute of America. Vol. 55 N.º 1 (1951), p. 1.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 3.

Mas o que pretendeu o artista, ao insuflar vida a Parrásio, num país como Portugal, que pouco apreciava a obra plástica dos seus artistas e com poucos hábitos de leitura dos historiadores clássicos, quase sempre reservados a uma elite letrada e minoritária?

Decorrente da leitura dos autores clássicos, como Plínio e a sua obra *Naturalia Historiae*, Cyrillo familiarizou-se com Parrásio, pois nas suas *Conversações* refere que “foi o primeiro que observou a symmetria, e que deo vida, movimento, e acção ás figuras, e muito vulto aos corpos; fez bem os cabellos, e era assaz expressivo”⁵⁹, mas sem que haja menção à *linae extremae*, através da qual se notabilizou e vincada por Plínio. Esta frase das *Conversações* é derivada da obra citada de Plínio (Livro 35: 67), que diz o seguinte relativamente a Parrásio:

Parrásio nasceu em Éfeso e muito contribui para a pintura. Foi o primeiro a dotar a pintura de proporções, o primeiro a traduzir a vigor da expressão, a elegância dos cabelos, o charme da boca, reconhecido pelos artistas como o detentor da palma na execução dos contornos. Isto é o supremo requinte da pintura (...). Essa glória reconheceram nele Antígono e Xenócrates, que escreveram sobre pintura.

É pois com base na obra de Plínio, e não descurando o conhecimento da obra de Xenofonte⁶⁰ – onde se inclui o famoso diálogo de Parrásio com o filósofo Sócrates –, vislumbra-se num teto da cidade de Lisboa, um dos melhores artistas gregos do tempo da era clássica, talvez, quem sabe a primeira idealização de um retrato do pintor Parrásio, contemporâneo de Zêuxis, que tendo vivido na cidade de Atenas em 400-396 a.C., foi o primeiro a introduzir a “linha funcional”.

O artista denuncia igualmente a obra plástica de Parrásio no *Tratado de Simetria*, pois faz citações à pintura realizada por este artista relativamente à guerra dos Lápitas e Centauros: “esta batalha era muito celebrada dos antigos. Em Athenas havião quadros mui celebres desta historia. Hu em esculptura feito por Phidias outro em pintura feito por Parrhasio”⁶¹.

Na presente pintura deparamo-nos com a divinização do pintor grego (talvez a matrona com o colar com a figura grotesca seja a representação do *Génius*). Esta figura feminina, tão ao gosto pessoal de Cyrillo – vejam-se as matronas cyrillianas traçadas segundo o modelo flamengo de Goltzius –, poderão aqui assumir o conceito de génio pessoal, a inata característica que permite o difícil acesso a um patamar de reconhecimento imortal. E é esta qualidade intrínseca que permitiu a Parrásio o acesso à morada dos deuses imortais (neste caso a imortalidade),

⁵⁹ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1794. II.ª conversação, p. 33-34.

⁶⁰ *Memorabilia* – Ditos Memoráveis de Sócrates, III. Para mais detalhes sobre os ditos memoráveis de Sócrates, consultar: ECO, Humberto – *História da beleza*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002. p. 48.

⁶¹ Academia Nacional de Belas Artes (ANBA), Espólio de Cyrillo Volkmar Machado, *Tratado de simetria dos corpos*. Pasta n.º 3, Princípios de desenho e simetria, f. 77. Não se sabe até que ponto esta informação é fidedigna, pois à luz de investigações históricas sobre o artista grego, quase não existem vestígios da pintura de Parrásio, à exceção de pintura cerâmica grega.

daí a elevação do braço de Parrásio e o facto da matrona se encontrar a apontar para Júpiter. Um conjunto de fatores determinou a conquista do título de Príncipe da Pintura por parte de Parrásio: o génio, o sacrifício pessoal, e o conhecimento dos preceitos da pintura. É extremamente reveladora uma frase das *Conversações*:

Os que se engolfão no vasto oceano da Pintura, guiados somente pelo Génio, são como os descobridores, que navegando por mares não conhecidos, correm o risco, a cada passo, de serem despedaçados nos escolhos; mas os que estudão e sabem as regras, e preceitos, são como os hábeis pilotos, que navegão os mesmos mares, guiados por huma carta aonde os rumos, as costas, e os perigos estão todos apontados (...) ⁶².

A própria posição de acolhimento de Júpiter reporta à condição do artista *divinus*, que devido à sua dedicação é consagrado como um dos melhores artistas do seu tempo. No discurso de Giovanni Pietro Bellori – traduzido por Cyrillo em 1815 –, este faz a apologia de Parrásio e do valor da sua arte:

Foi visto Parrásio coberto de purpura, recamada também de ouro, com a coroa na cabeça como Príncipe da Pintura; cuja arte exaltou com o seu profundo saber, e por esse motivo costumava escrever o próprio nome nas suas obras com ornadíssimos títulos. Desde os tempos mais antigos foi concedida aos Pintores, e aos Escultores a prerrogativa de eternizarem os seus nomes com as pinturas, ou com as estátuas que expunham á publica admiração ⁶³.

Concomitantemente, poder-se-á afirmar com toda a certeza que a escolha temática seja da total responsabilidade do artista, com o crivo provatório de Jacinto Bandeira, um homem bastante atento à cultura do seu tempo. Estas temáticas encontram-se em consonância com o nível de erudição do próprio artista: como já se constatou anteriormente, Cyrillo foi bastante dado à leitura de obras bastante diversas ao longo de toda a sua vida artística, não só para compor as suas composições iconográficas para um público ávido de novidade, mas também porque um artista de história deveria abarcar e dominar um amplo campo de conhecimentos artísticos, literários e, de poesia. O pintor tem “necessidade de hum fundo suficiente de História, tanto antiga, como moderna” ⁶⁴. É neste contexto que Cyrillo perscruta os autores antigos, e partindo deles, não se inibe de construir a imagem reveladora da sua “alma”.

SALA DE BAILE (4):

toda de espelhos, que enchem tres claro de parede entre as quatro janelas, e outros trez entre as portas, que lhes correspondem: em cada um dos angulos ha duas pilastras sobre os seus pedestaes, e entre ellas um espelho, igual na altura a todos os outros, que todos tocam Na simalha geral d`esta sala, e sam guarnecidos de bellissimas molduras

⁶² MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1798. VI.^a conversação, p. 49.

⁶³ BELLORI, Giovanni Pietro; MACHADO, Cyrillo Volkmar – *As honras da pintura, escultura, e architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia de Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677, dia em que distribuirão os premios aos estudantes das tres artes, cujas obras foram coroadas; sendo Principe da mesma Academia Mr. Le Brun*. Lisboa: Impressão Régia, 1815. p. 27-28.

⁶⁴ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1798. V.^a conversação, p. 80.



Figura 11 Visualização geral da Sala de Baile do Palácio Porto Covo [Em linha]. [Consultado 20.10.2016]. Disponível na internet: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/>.

doiradas: o tecto é ovado, e d'elle pendem dois lustres de dez luzes cada um, e do mesmo artifício, e riqueza que os outros⁶⁵ (ver Figura 11).

A pintura alegórica no teto, da autoria de Cyrillo Volkmar Machado, é integralmente decorada com motivos *all antico*, divisando-se igualmente Mercúrio, Apolo e oito Musas. Nesta composição pictórica, Mercúrio e Apolo, o deus da Poesia, assumem uma posição distinta e representam a oferta de paz por parte do primeiro para o segundo. Após Mercúrio ter surripado as vacas ao seu irmão Apolo, ofereceu-lhe em troca um novo instrumento musical, que tinha inventado. Cyrillo homenageia assim o deus Apolo, protetor das artes maiores, e a amizade (ver Figura 12). Encontram-se aqui representados os mesmos valores estéticos que já foram explicitados, daí a autora deste artigo não se inibir de o atribuir ao artista.

SALA DOS ESCUDEIROS (5):

Na descrição de Ignácio de Souza e Menezes é bastante interessante a menção à Sala dos Escudeiros e ao seu recheio decorativo, onde consta o seguinte: “é armada de setenta e cinco preciosíssimos painéis entre grandes,

⁶⁵ MENEZES, Igancio de Souza e – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira...*, 1796. p. 41.



Figura 12 Pormenor dos deuses Apolo, Mercúrio e as musas de Cyrillo Volkmar Machado.
Fotografia da autora, 2013.

e pequenos; porém todos de auctor conhecido, e celebre; colocados em simetria, e capazes de divertir muito tempo a qualquer entendimento hábil”⁶⁶. Além das pinturas, a sala era composta de “excelentes cadeiras de pau magno com almofadas de damasco verde; e duas bancas, uma defronte da outra com um relógio, e em ambas várias peças preciosas de loiça da India”⁶⁷. No *Catálogo dos Objectos de Arte...*, citado anteriormente, existem descrições de inúmeras peças que podem corresponder às descrições de Ignácio Menezes – seria uma tarefa

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 42.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 42.

hercúlea estabelecer essa relação. Contudo, pode-se atestar uma ligação com as pinturas de alguns autores célebres que outrora ornamentavam esta sala: quatro obras flamengas de Jan Van Kessel, *o Jovem* (1626-1679)⁶⁸; várias pinturas de paisagem, incluindo-se duas telas do francês Jean Pillement (datadas de 1785); temas bíblicos (cerca de seis telas); cenas campestres; cenas de caça; cena de marinha com vista de porto, do holandês Johannes Sturckenburg (bastante raro); quadros com vistas de Veneza; pintura de história (*A Morte de Lucrecia*); pinturas do italiano Domenico Pellegrini que incluía dois retratos e uma tela de representação mitológica, Adónis e Cupido (1803) – que se encontra presentemente no Museu Nacional de Arte Antiga –; retrato anónimo do espanhol António Carnicero; e uma cena de caçada do alemão August Querfurth (1696-1761). Além de artistas estrangeiros, a galeria possuía igualmente obras de Francisco Vieira *Lusitano* (Narciso enamorado de si mesmo) e de Joaquim Manuel da Rocha, bastante revelador da “máquina” do mecenatismo de carácter particular em torno de artistas portugueses.

Os temas dominantes da galeria de pintura do palácio Porto Covo reportavam-se aos temas da mitologia clássica e naturezas mortas, muito provavelmente em coesão com o gosto pessoal de Jacinto Bandeira. A pintura de temário mitológico também se encontrava bastante em voga na segunda metade do século XVIII, talvez por perfilar o nível de erudição dos seus possuidores, assumindo por isso papel de destaque nestes pequenos “museus” privados de observação pinturesca, e por constituir igualmente uma novidade no panorama artístico da altura. Não se encontram muitos artistas portugueses cuja dedicação aos temas da mitologia clássica tenha sido constante, com a exceção de Vieira Lusitano e, posteriormente, Francisco Vieira *Portuense* e Domingos Sequeira, e o próprio Cyrillo Volkmar Machado. Anteriormente a estes artistas, as *Troias abrasadas* de Diogo Pereira foram fonte de fruição particular, mas num contexto reservado a uma elite minoritária pós guerra da Restauração.

Infelizmente o catálogo não especifica a autoria da maioria das obras mencionadas, mas não obstante não existem dúvidas que nesta sala existiu um rol bastante precioso de obras de arte. Da sua análise também se apercebe o gosto eclético de Jacinto Fernandes Bandeira e o seu grande interesse na procura de obras de arte estrangeiras e nacionais no mercado artístico da altura, para compor a sua galeria de arte. É bastante provável que as obras fossem na sua maioria adquiridas através de “compra direta aos artistas, negociantes e agentes presentes em Portugal e em outros lugares da Europa”⁶⁹, e também em leilões particulares que se realizavam após a morte de um colecionador, como se depreende nas *Memórias* de Cyrillo Volkmar Machado referente a D. Maria Leonor Rouks, “ilustre lisbonense” que pintou bastantes telas: “na de Geraldês [comendador] havia 14 ou 15 painéis seus, alguns dos quais passarão por sua morte para casa de Bandeira”⁷⁰.

⁶⁸ Estas quatro telas a óleo sobre cobre representando vários continentes (Europa, Ásia, África, América), encontram-se presentemente no Museu de Arte de Munique: Alte Pinakotek.

⁶⁹ Cf. DELAFORCE, Angela – *Art and patronage in eighteenth century Portugal*. Cambridge: University Press, 2002. p. 317.

⁷⁰ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823. p. 132.

Jacinto era, portanto, um homem bastante atento aos movimentos artísticos do seu tempo, tentando manter-se a par “das modas.” Só assim se entende que tenha adquirido em 1803 uma tela do italiano Domenico Pellegrini (*Vénus, Adónis e Cupido*), data que coincide com a chegada deste pintor a Lisboa. As galerias de pintura e os gabinetes particulares assumiam na altura ambivalências notórias: por um lado eram reveladoras do poder económico dos seus proprietários, e por outro do seu capital cultural, encontrando-se por isso na sua maioria ligadas a uma elite, pelo que se tornaram substancialmente importantes para homens negociantes de origens humildes. Pode-se mesmo referir que estes gabinetes estabeleciam um padrão social distinto, visto que só as famílias de elite os possuíam, conferindo prestígio aos seus detentores. Na segunda metade do século XVIII, segundo o relato atribuído a José da Cunha Taborda, algumas das casas nobres mais importantes da altura, como a casa do marquês de Borba e a casa do marquês de Penalva (Alegrete), conservavam em seu poder pinturas de um extraordinário valor. O marquês de Borba possuía uma galeria de pinturas com autores bastante diversificados, desde Joaquim Manoel da Rocha, a Grão Vasco e a Pedro Alexandrino; mas a galeria de pintura mais rica e ampla da cidade de Lisboa era, sem dúvida, a dos marqueses de Penalva, com obras de Amaro do Vale, Sebastiano Conca, Corregio, Ticiano, Guido Reni, Diogo Pereira...⁷¹ O que é interessante constatar é que não é muito usual nestas galerias se encontrarem obras de Domenico Pellegrini ou mesmo de outros artistas considerados neoclássicos, como Pompeo Batoni, cuja obra era conhecida em Portugal. Os marqueses de Penalva, por exemplo, só possuíam um desenho de Domingos Sequeira, o que leva a indagações várias sobre o papel motivador das elites nobres desta altura em torno do mecenato particular pelas obras dos artistas da sua altura. Existe um assincronismo entre as preferências de mercado da nobreza e de uma nova burguesia endinheirada, sedenta de um estatuto proporcionado pela posse de obras de arte, alterando de certo modo “os modelos de mecenato da segunda metade do século XIV”⁷².

É evidente que além do carácter prestigiante, tem de se ter em conta a sensibilidade artística do próprio colecionador, e as variações sintomáticas da moda e do gosto.

SALA DE JANTAR (6):

com quatro janelas para o jardim, e quatro portas em symmetria para o interior da palacio, e duas em cada fundo com sua commoda em meyo; sobre estas dois magnificos espelhos; e n`elles admiravelmente pregada, bem no centro do vidro, uma serpentina de bronze dourado. Entre as janelas, e portas, que lhe correspondem, seis espelhos ovados com suas molduras delicadissimas de bronze doirado, e suas serpentinas do mesmo em baixo: do tecto, que é de estuque doirado, com suas pinturas de galantissimo brutesco, pendem dois preciosos lustres, cujas luzes com as das serpentinas mencionadas sam noventa e seis⁷³ (ver Figura 13).

⁷¹ TABORDA, José da Cunha (?) – *Igrejas, Conventos, Casaz, Quintas em Lisboa, e em alguns subúrbios, que conservão pinturas e outros objectos dignos de atenção*. Sem data. (Manuscrito)

⁷² DELAFORCE, Angela – *Art and patronage...* p. 317.

⁷³ MENEZES, Ignacio de Souza e – *Memórias históricas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira...*, 1796. p. 43.



Figura 13 Visualização geral da Sala de Jantar do Palácio Porto Covo [Em linha].
[Consultado 20.10.2016]. Disponível na internet: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/>.

Mais uma vez, a par dos espelhos e dos lustres da Sala de Jantar, uma figura feminina concebida por Cyrillo convive em diálogo harmonioso com os convidados de Jacinto Bandeira, a deusa Hebe, personificação da eterna juventude e servidora do néctar da imortalidade aos deuses do Olimpo. Esta figura feminina pode refletir a prosperidade da casa, repleta de comida e bebida.

As paredes deste salão estão profusamente decoradas com elementos vegetalistas, cisnes, e figuras híbridas, as *hermae*. Além da representativa e exuberante pintura de carácter exótico, convivem também neste espaço – outrora zona de jantar do palácio –, uma outra linguagem decorativa: os estuques (ver Figura 14).

Do que já se conhece da obra de Cyrillo, pode-se afirmar que estamos perante mais uma pintura elaborada por si. Mas o que é interessante constatar é que a execução da figura feminina deixa muito a desejar por parte do artista ao nível da conceção da figura humana, o que leva a indagar se terá havido algum impedimento que o levasse a conceber uma obra que apresenta valores bastante mais deficitários, em comparação com as restantes



Figura 14 Pormenor da deusa Hebe de Cyrillo Volkmar Machado
Fotografia da autora, 2013.

pinturas. Nas *Reflexões* que o artista escreve em 1793, ele encontra-se, de certa forma, já bastante decepcionado com o panorama artístico de finais de Setecentos, referindo que ficou odiado por um conjunto de arquitetos da sua altura⁷⁴. Poderá tudo isto ter influenciado o artista? Talvez nunca se encontre uma resposta plausível, mas é bastante provável que se escondam as mesmas motivações aquando da sua nomeação como pintor de sua “Alteza Real”, para o palácio de Mafra em 1796, pela qual ele tanto lutou.

⁷⁴ ANBA, Espólio de Cyrillo Volkmar Machado. *Alguas Reflexoens sobre os inconvenientes da architectura, escritas aos 21 de Julho de 1793*. Pasta n.º 5, Papeis desordenados em que se trata da pintura, esculptura e architectura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Várias ilações se podem deduzir da análise aqui representada: a dinâmica no mercado de arte da altura empreendida por Jacinto Fernandes Bandeira, que em 1806 foi agraciado com o título de barão de Porto Covo. O destaque dado por Ignacio de Souza e Menezes à decoração da residência de Jacinto Bandeira, concentrando-se nos detalhes decorativos, é igualmente revelador da ambição pessoal deste importante homem de negócios no contexto ilustrado lisboeta, com ampla rede de contatos, e igualmente da sua vertente de colecionador de objetos de arte como forma de notabilização. Mas também de gosto, um gosto individualizado, manifestando desta forma a medida exata da sua ostentação. O relato pormenorizado de Ignacio transmite outra ideia subjacente: a importância dada ao preenchimento das salas para conferir-lhes conforto, aliada à decoração estética.

Além do importante conjunto de pintura mural ainda remanescente, não só do artista Cyrillo Volkmar Machado mas também de outros que não foram abordados no presente artigo, as artes decorativas móveis, como as porcelanas da Saxónia, cómodas, lustres e outros elementos artísticos, assumiam no período em análise a complementaridade do *décor* da casa, num conceito de arte total.

As temáticas da alegoria e da mitologia clássica assumiram um claro protagonismo na segunda metade do século XVIII, porque se adaptavam ao ambiente civil. A sua utilização também presumia uma assunção declarada: o nível de erudição do encomendador, mesmo que este não tivesse um vasto repertório cultural. E o papel do artista, neste caso Cyrillo Volkmar Machado, foi determinante para a escolha dos temas representados no palácio Porto Covo, conforme se pode aferir na história do pintor Parrásio, fruto da sua leitura de obras clássicas como a de Plínio. Não parece que Jacinto Bandeira, um homem de negócios de origens humildes, estivesse dentro deste tipo de conhecimento literário. Existia pois um diálogo entre ambos, mas sempre deixando ao artista a vertente de criação artística. O que é sintomático da segunda metade do século XVIII: a permissão dada ao artista para construir no seu espaço privado a representação do universo pessoal do próprio, e talvez um respeito e consideração pelo seu imaginário pessoal, pelos seus conceitos criativos.

Estava-se já longe dos caminhos trilhados em nome do decoro e do espartilhamento da liberdade criativa dos artistas, um processo germinado no seio do período contra-reformista, que se prolongou sensivelmente até ao início do reinado de D. João V.

O conhecimento de obras clássicas tem a ver com a própria reivindicação por parte dos artistas do valor intelectual da arte da pintura, e a sua tentativa de elevar as artes (principalmente a escultura e a pintura) ao grau de profissionalizantes que neste tempo se torna mote entre uma elite de artistas, de que se nomeia Cyrillo Volkmar Machado e Joaquim Machado de Castro. No fundo as obras clássicas constituíam o *corpus* historiográfico que deveriam constar da biblioteca pessoal do artista erudito-letrado⁷⁵.

⁷⁵ Machado de Castro possuía a edição de 1476 da *Historia Naturale di G. Plinio*. Cf. FARIA, Miguel Figueira de – *Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 142.

No ano de execução do ciclo de Porto Covo, o artista já se considerava um pintor de História. A condição para aceder a este patamar determinava um vasto domínio das diversas áreas do saber artístico, desde as teorias renascentistas de Leon Baptista Alberti, aos neoclássicos Johann Joachim Winckelmann e Anton Rafael Mengs, passando pelo imprescindível conhecimento plástico com base nos mestres do renascimento italiano (Rafael era o grande expoente), da escola de Bolonha sob a tutela de Annibale Carracci, os artistas maneiristas (Cyrillo admira Tintoretto, por exemplo), da escola veneziana com a pintura de Ticiano, do classicismo veiculado pelos académicos franceses (Nicolas Poussin e Le Brun), e do barroco romano de Pietro Cortona e de Pietro Testa. Mas Cyrillo revela ainda domínio das mensagens estéticas divulgadas pelos artistas flamengos e alemães, como Abraham Bloemaert, Peter Paul Rubens e Joacchim Sandrart. Como se constata, Cyrillo não se fecha nos círculos clássicos, apesar da sua admiração incontestada pelo universo greco-romano e pelos artistas de derivação clássica.

Existe uma outra relação que se pode deduzir da obra cyrilliana: a consciência por parte do artista da importância do valor da obra artística como veículo transmissor da *idea* germinada do interior, e que se reproduz, com base no génio pessoal e na *praxis*, na materialidade: é o advento do artista-criador.

Também se pode considerar Cyrillo como um dos principais introdutores do neo-classicismo na pintura mural da segunda metade do século XVIII, através dos modelos clássicos inspirados em Rafael, como franqueou também as dialéticas operantes da cultura grega clássica, que vinha a ser desde 1648 profundamente divulgada pelo círculo da Academia de Escultura e Pintura de França, e posteriormente veiculadas por inúmeras obras de cariz nitidamente neo-classizante⁷⁶.



⁷⁶ Tais como: *Antiquité Expliquée ...* de Bernard Montfoucou (1719), que Cyrillo possuía; *Antiquities of Athens* de James Stuart e Nicholas Revett (1762); *The ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro* de Robert Adam (1764); Joachim Winckelmann, com as suas obras *História da arte da antiguidade* (1764) e *Monumenti antichi inediti* (1767)...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES ICONOGRÁFICAS

ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA

Palácio dos Viscondes de Porto Covo da Bandeira. Fotografia do estúdio de Mário Novais da aguarela do pintor inglês David Ponsonby, datada de 1968. PT/AMLSB/CMLSB AH/PCSP/004/MNV/001334.

FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA

Processo de obra n.º 4525, processo n.º 1376/DMPGU/OB/1985; processo n.º 3243/1.ª REP/PG/1907; processo n.º 22069/SEC/PET/1936

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO

Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, *Habilitações, Jacinto*, mç. 6, doc. 69.

Registo Geral de Mercês, D. Maria I, *Livro 21*.

Relação dos quadros que se achavão no Depósito Geral dos Extinctos Conventos, e que estavam a cargo da comissão administrativa do referido depósito, os quaes a Academia das Belas Artes escolheu e separou para formar a Galeria Nacional.

BIBLIOTECA HISTÓRICA DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS-ARTES

Espólio de Cyrillo Volkmar Machado, Pasta n.º 3, Tratado de Simetria, f.77.

Espólio de Cyrillo Volkmar Machado, Pasta n.º 14, Conferências da Academia de Pintura e Esculptura de Paris no anno de 1667.

Espólio de Cyrillo Volkmar Machado, Pasta n.º 5, Papeis desordenados em que se trata da pintura, esculptura e architectura.

BIBLIOTECA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Coleção do Arquivo Reis Santos

TABORDA, José da Cunha (?) – *Igrejas-Conventos-Casas-Quintas em Lisboa, e em alguns dos suburbios que conservão pinturas, e outros objectos dignos de attenção*. Sem data. Cota: Caixa 173

BIBLIOTECA DO CONGRESSO DE WASHINGTON

CORREA, Honorato Jose – Memórias comunicadas ao pintor Cirillo Volkemar Machado pelo Arqt.º Honorato Jose Correa em 1820 para juntar a sua obra artística. Escriptos por L. [Luis] G. [Gonzaga] P. [Pereira], seu discípulo e admirador. In LUND, Christopher C.; KATHLER, Mary Ellis, compil. – *The portuguese manuscripts collection of the Library of the Congress*. Washington: Library of Congress, 1980.

FONTES IMPRESSAS

Almanach de Lisboa para o anno de 1782. Lisboa: Officina Patriarcal.

Almanach de Lisboa para o anno 1788. Lisboa: Off. Academia Real das Sciencias.

Almanach para o anno 1796. Lisboa: Off. Academia Real das Sciencias.

BASAN, François – *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France*. Paris: Chez Basan, 1763. tome premier.

BELLORI, Giovanni Pietro; MACHADO, Cyrillo Volkmar – *As Honras da pintura, escultura, e architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia de Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677, dia em que distribuirão os premios aos estudantes das tres Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Principe da mesma Academia Mr. Le Brun*. Lisboa: Impressão Régia, 1815.

Gazeta de Lisboa. Lisboa. N.º 19 (2 de Maio 1780).

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823. p. 132.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1794. II.ª conversação.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1798. V.ª e VI.ª conversação.

MENEZES, Ignacio de Souza e – *Memorias historicas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira. Segunda parte, em a qual se referem as acções de graças a Deos N. Senhor, pelo felicissimo nascimento de Sua Alteza, e as festas publicas, com que este foi aplaudido pelo Intendente Geral da Policia da Corte, e Reyno de Portugal; e pelos Fidalgos da primeira Nobreza em seu lugar mencionados*. Lisboa: Offic. de Jozé de Aquino Bulhoens, 1796.

MENEZES, Ignacio de Souza e – *Memorias historicas dos aplausos com que a corte, e cidade de Lisboa celebrou o nascimento, e bapismo da sereníssima senhora Princeza da Beira, precedendo algumas antecedências memoráveis, com que se esperou este feliz successo, ao que se lhe seguio de piedade, e de grandeza*. Lisboa: Offic. de Jozé de Aquino Bulhoens, 1793.

VOUET, Simon; DORIGNY, Michel – *Porticus bibliothecae illustrissimi. Segurerii Galliae Cancellarii a Simone Voüet pictore regio depicta*, Paris: [s.n.], 1640.

ESTUDOS

BRAGA, Sofia Ferreira – *Pintura mural neoclássica em Lisboa: Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro Belas*. Lisboa: Scribe, 2012.

BRAGA, Sofia – O concílio dos deuses de Cyrillo Volkmar Machado: análise da pintura decorativa no tecto do salão de baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo (Lisboa). *Revista ARTis ON*. Lisboa: Universidade de Lisboa. N.º 1 (2015), p. 100-112.

CAETANO, Joaquim de Oliveira – Os projectos do arquitecto Joaquim de Oliveira para as bibliotecas-museu de Frei Manuel do Cenáculo. *Revista de História de Arte*. Lisboa: Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. N.º 8 (2010), p. 49-69.

CALADO, Maria; CASTELO BRANCO, Fernando – *Palácio Porto Covo: Embaixada Britânica*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1992.

Catálogo dos quadros, objectos de arte, pratas, mobiliário e porcelanas que guarneciam o Palácio Porto Covo e a cujo leilão se procederá na Casa Liquidadora. Lisboa: Leiria & Nascimento, 1941.

DELAFORCE, Angela – *Art and patronage in eighteenth century Portugal*. Cambridge: University Press, 2002.

ECO, Humberto – *História da beleza*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

FARIA, Miguel Figueira de – *Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

HUNT, Lynn; JACOB, Margaret C. – *Bernard Picart and the first global vision of religion*. New York: Getty Research Institute, 2010.

MOITA, Irisalva – Palacetes e casas notáveis da Lapa. In ATAÍDE, M. Maia, coord. – *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital. 1988. 3.º tomo.

PALMA, Maria Rita Appleton Themudo Jardim – *O luxo e o aparato das artes de mesa no Portugal oitocentista: a baixela Porto Covo da Bandeira-Pierre Philippe Thomire*. Lisboa: [s.n.], 2005. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Universidade de Letras de Lisboa.

ROMÃO, José António de Arez – *Palácio Porto Côvo*. Lisboa: ARTing Editores, 2010.

RUDERS, Carl Israel – *Viagem em Portugal, 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

RUMPF, Andreas – Parrhasios. *American Journal of Archaeology*. New York: Archaeological Institute of America. Vol. 55 N.º 1 (1951), p. 1-12.

SALDANHA, Nuno – A cópia na pintura do século XVIII: o gosto do encomendador como forma de poder na representação. In CONGRESSO DE ARQUEOLOGIA DO ESTADO, 1, Lisboa, 1988 – *Actas*. Lisboa: FLUL, 1988. p. 763-776.

SERRÃO, Vítor – António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II. In BARROCA, Mário Jorge, coord. – *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999. vol. II, p. 347-362.

SILVA, Raquel Henriques da – *Lisboa romântica, urbanismo e arquitectura: 1777-1874*. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa.