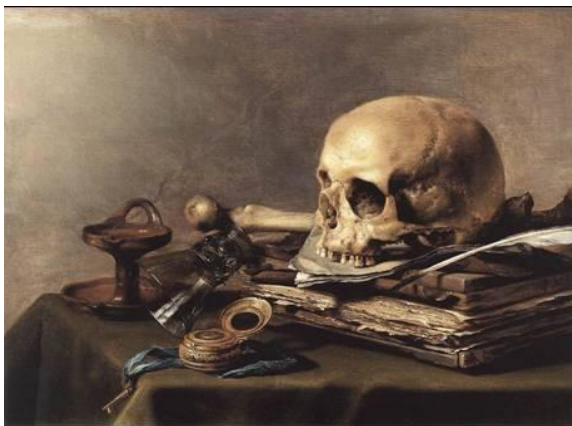


O Tempo Descritivo A Natureza-Morta na Idade Moderna

Nuno Saldanha ¹



Peter Claesz, *Vanitas*, óleo s/ tela, 1630

O tema deste texto¹ incide sobre a temática pictórica da “natureza-morta” em geral, embora analisada sobre o ponto de vista de algumas ideias subjacentes fundamentais: o Tempo, a Descrição, e a Hierarquia Académica dos Géneros.

Este assunto, apesar da deficiente atenção que lhe tem sido dada desde os primórdios da criação artística ocidental, tanto do prisma da actividade plástica em si, quer da teoria, ou mesmo da historiografia, é sem dúvida um dos mais

interessantes e complexos da História da Pintura Ocidental, pelo intrincado conjunto de ideias, e ao mesmo tempo, de paradoxos que o mesmo suscita – ideia de imitação, ideia de arte, ideia de natureza, etc.

De facto, apesar da contínua desconsideração, ou mesmo condenação por parte da teoria clássica, assente sobre o postulado categórico do *Ut pictura poesis* peripatético-horaciano, e portanto da submissão de uma arte plástica às regras da narrativa, em termos da prática pictórica e das vertentes do gosto (coleccionadores, *marchands*, mercado e público em geral), o género obteve sempre uma aceitação inversa aos princípios estético-operativos da arte oficial.

¹ Assistente na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Doutorando em História da Arte.

1. O Tempo

A temática da natureza-morta, parece estar assente sobre o princípio da imobilidade. Efectivamente, tirando a terminologia de derivação neolatina (francesa, italiana, portuguesa, castelhana ou romena), o termo usado nos países nórdicos apela precisamente para esta imobilidade, como "natureza imóvel" (Inglês *Still-life*, alemão, *Stilleber*, holandês, *Stilleven*). Para Charles Sterling,² o termo "natureza-morta", provavelmente de origem francesa, criado nos círculos académicos e anti-barrocos, comporta em si uma conotação depreciativa.

O Tempo está ausente, tal como a vida, e portanto o Homem e a História. Como refere G. Carlo Argan,³ a grande quantidade de pintura desta temática produzida no século XVII, assinala o facto da função religiosa de celebração e de representação da arte estar a vacilar, ao mesmo tempo que a concepção antropomórfica e antropocêntrica, fundamento da pintura histórica e alegórica, tende a desaparecer, pelo que a justificação religiosa e alegórica da pintura de natureza-morta, nos seus inícios, constitui a melhor prova.

O lugar do Homem é deslocado para a posição de autor e de observador. Desde a sua origem, podemos presenciar uma eliminação progressiva de todas as referências directas á temporalidade das acções humanas, ou divinas. A ausência da vida e da História, colocam este género nos antípodas do Ruínismo, onde este é essencialmente marcado pelo Tempo e pelo Homem, ou sua obra, vencidos pela Natureza. Se na pintura de ruínas o Tempo vence o Homem, na natureza-morta, nomeadamente naquela onde depois é introduzida uma noção de finitude e corrupção (como no caso das *Vanitas*), o Tempo triunfa sobre a própria natureza. Assim, neste prisma, volta a colocar-se em pé de igualdade, perante o poder destruidor do Tempo, a natureza física e humana (ou das acções humanas, como diria Aristóteles).

No entanto, nem sempre as coisas se passam do mesmo modo, quando falamos de natureza-morta, dado que a mesma se pode revestir de vários aspectos.

Bernard Lamblin faz uma interessante divisão dentro desta temática:⁴ 1. Os animais mortos (onde também podemos incluir, para além dos temas cinegéticos, peixes, e mariscos, conchas, etc.); 2 – Flores e Frutos; 3- Objectos fabricados pelo Homem; e 4 – As *Vanitas*.

Embora assaz operativa, esta classificação revela-se por vezes insuficiente, dado que frequentemente as mesmas se conjugam entre si.

² Charles Sterling, *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1959

³ Giulio Carlo Argan, *L'Europe des Capitales*, Geneve, Skira, 1956

⁴ Bernard Lamblin, *Peinture et Temps*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1987

No tipo de obras com Flores e Frutos, elas representam mais do que aquilo que é dado ver aos olhos, fugindo assim ao aspecto meramente descritivo da pintura e puramente mimética, factor que em muito contribuía para a sua condenação.

Na verdade, entramos já noutra campo, onde as flores e os frutos (geralmente acompanhados de alguns insectos), são um símbolo da geração e corrupção, naturalmente imbuídos dum carácter simbólico, e associados frequentemente às *vanitas*, e até à pintura religiosa (existe de facto uma relação estreita com esta, nomeadamente a partir dos maneiristas flamengos do século XVI, que frequentemente inseriam naturezas-mortas a pretexto de temas religiosos).

Assim, a maçã simboliza o pecado de Adão; a pêra, a vinda do Salvador; a abóbora, é um símbolo da Ressurreição; as uvas, o sangue e ressurreição de Cristo, etc. Por outro lado, a rosa vermelha é símbolo do martírio, a branca, da pureza; a anémone, a dor e a morte; a margarida, a inocência; a papoila é a imagem da fertilidade, da ignorância e extravagância; os cravos, o amor divino.

Flores e frutos dizem de forma natural que o homem nasce e tem de morrer, ambos estão nas mãos do tempo destruidor (ou de Deus), fazendo recurso a alguma gramática típica das naturezas-mortas, como as flores e as folhas caídas, ou de insectos que as comem. Se o tempo da História é erradicado da composição, o mesmo não se passa no tocante às alusões da condição temporal do Homem (e da natureza em geral).

Mas o entendimento pode não ser tão evidente, daí que cada quadro seja um caso, e dependendo sempre da forma como o pintor trata o tema. Assim, a presença do reino vegetal pode também ser interpretado como um sinal da Esperança. De facto, já para os antigos egípcios, as flores e a flora em geral são um símbolo da regeneração e imortalidade (são eles que lançam a tradição da colocação de flores nos túmulos), e, o deus supremo da vida eterna e do renascimento, Osíris, é representado frequentemente de verde, cor do reino vegetal. Portanto, se morre, também pode renascer. A luxuriante colecção de frutos (figos, abóboras, pêras, maçãs, romãs, morangos, uvas, etc.) e a profusão de flores que vemos em diversas telas dão também uma ideia de vitalidade efervescente, onde a ideia de morte é afastada do espírito do observador. O Tempo passa de corruptor a princípio de vida.

Em algumas correntes mais modernas do género, esta imagem de vida é perfeitamente realçada, marcada pela abertura à sensualidade triunfante do barroco e pela influência italiana de seiscentos sobre a pintura flamenga e holandesa. Por exemplo, a introdução de um, ou vários pequenos pássaros que animem a composição, reflecte uma preocupação de não separar a natureza morta da viva. Este expediente vem reforçar com a sua presença o sentimento da não existência de fronteiras entre os dois reinos, o vegetal e o animal. Esta continuidade

indivisível, é realçada também pela introdução de árvores a céu aberto num cenário de fundo, deixando que o ar circule e que toda a cena respire, à maneira de Ruoppolo ou Spadino.

No caso da natureza-morta representando objectos, uma das variantes mais em voga nos séculos XVII e XVIII, a presença do homem acaba por se revelar bastante forte, e a temática acaba por se tornar antropocêntrica. A existência dos objectos (pratos, taças, copos, bandejas, cadeiras, tapeçarias, etc.), só é objectiva aparentemente, eles cumprem a função da presença humana, subordinando-se a ela, como fruto da sua acção e como instrumentos do seu domínio sobre a natureza.

O aspecto que melhor contradiz a ideia de que a natureza-morta é um "alimento para a vista, e não para o espírito", e o da ausência do Tempo, é naturalmente o da *Vanitas*.

O tema alude à vaidade de uma existência excessivamente ligada aos bens terrenos, no seguimento da frase do Eclesiastes "vanitas, vanitatem, et omnia vanitas", onde tudo é corrompido pelo tempo. As condições históricas determinantes do tema podem-se associar no século XVII, aos movimentos religiosos dos calvinistas e puritanos dos Países Baixos, ao humanismo moralizador francês de Pascal e Bossuet, mas também ao catolicismo reformador e espiritual da Espanha barroca. De norte a sul, o tema adquire estima generalizada e propaga-se como um fogo.

Por outro lado, e tal como já afirmava Gombrich,⁵ qualquer natureza-morta é *ipso facto* uma *Vanitas*. É de facto difícil, por vezes, de distinguir nitidamente onde termina a fronteira entre a *Vanitas* e começa a de outras naturezas-mortas. Os quadros de flores e frutos, de animais mortos, de mesas onde os copos estão quebrados ou rachados, com recipientes em equilíbrio instável, podem suscitar uma ideia de tempo e de finitude.

2. A Descrição

Vimos já que, uma das razões do descrédito do tema nos meios académicos, deriva necessária e directamente dos pressupostos teóricos do classicismo, e da tomada da pintura como uma arte narrativa. O aforismo de Simónides, e o lema do *Ut Pictura poesis* de Horácio, a que se junta o conceito clássico do Belo (e da imitação) Ideal, que determinaram o percurso da pintura durante perto de quatrocentos anos, só seria posta em causa por G. Efraim Lessing, que dará o primeiro passo para uma sistematização da diversidade entre a Pintura e a Poesia. Apoiando-se em algumas ideias já presentes em alguns críticos anteriores, como Baumgarten,

⁵ Ernst H. Gombrich, "Tradition and Expression in western Still Life", *Meditations on a Hobby Horse and other essays in the theory of Art*, London, 1963

Du Bos, Mendelssohn, ou Harris, o seu *Laocoonte*⁶ assenta sobre uma catalogação distintiva entre artes do Tempo (poesia) e artes do Espaço (pintura). Isto leva naturalmente à distinção entre uma arte narrativa e um arte descritiva.

Ora, desde Platão, que os excessos descritivos da pintura eram condenados, e a ideia de que a arte deveria ser uma cópia, ou imitação fiel da natureza, levou ao epíteto crítico da *ars simia natura* (arte como macaco da natureza). A figuração fiel de objectos, como acontecia na natureza-morta, ou melhor, a representação deles pelo “truque” da pintura, era visto como algo que faltava à verdade, como um fingimento, como denunciava Platão. Tanto no modo, isto é, pelo que o pintor fazia, como pelo objecto, ou seja, reproduzindo as coisas físicas e não as metafísicas, do mundo perfeito das ideias.

De início, efectivamente, a pintura de natureza-morta é vista como uma simples pintura de modelos imóveis, uma maneira de analisar a destreza técnica do artista. O laço estreito que une a natureza-morta e a ideia de imitação é por demais evidente. E as várias histórias sobre a pintura grega, centenas de vezes repetidas ao longo dos tempos, exaltam as qualidades dos antigos, na perfeição com que imitavam o mundo natural: Zeuxis, Parrásio, Apeles, etc.

No entanto, aqui reside o paradoxo da pintura de natureza-morta. É precisamente neste carácter descritivo, e não narrativo, que deve residir a essência da pintura em si. Ao escolher representar objectos imóveis, o pintor realiza a adequação do modo de ser atemporal do objecto figurado, ao modo igualmente atemporal do quadro. A pintura de objectos, acaba por se voltar para o plano da plástica pura, e daí que não seja de surpreender o interesse suscitado em artistas mais modernos, como Cézanne ou Picasso.

Este interesse pela “Arte de Descrever”, para usarmos o termo de Svetlana Alpers,⁷ tão caro à pintura flamenga e holandesa, atinge especial destaque na sensibilidade barroca, que converte frequentemente este tipo de pintura numa *Alegoria dos cinco sentidos*, com todo um êxtase sensual, apelando para a visão (cores e formas), o olfacto (flores), o paladar (frutos e caça, doces), o ouvido (instrumentos musicais) e também o tacto, pela atenção dada às substâncias e às texturas (flores e frutos, e demais objectos produzidos pelo homem - vidros, tecidos, cobres e estanhos dos pratos e jarras, madeira de móveis, etc.).

3. O “Fruto Proibido”

⁶ G. Efraim Lessing, *Laocoonte ou sobre os limites da Pintura e da Poesia*, Berlim, 1766 (ed. Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990).

A teoria académica francesa de finais de Seiscentos manteve, de uma maneira absoluta, esta submissão da Pintura às regras da Poesia, defendida por Le Brun e por André Félibien des Avaux, que estabelecem uma hierarquia rígida dos géneros pictóricos retirada da Poética de Aristóteles. Assim, a pintura de História (humana, sacra ou mitológica), ocupa o primeiro lugar, e a natureza-morta o último, passando em ordem decrescente pelo retrato, a pintura animalista e a paisagem. Aliás, desde Alberti que se havia estipulado (embora não de forma rígida) que o único pintor digno desse nome era o pintor de história, fosse ela mitológica, antiga ou moderna, Bíblica ou profana.

Consoante referia André Félibien em 1667: "Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres".⁸ Dentro do espírito da Academia de Le Brun, e seguindo de perto o sistema de Félibien, Dupuy du Grez, advogado do Parlamento de Toulouse, estabelece idêntica hierarquia de géneros em 1699: "Ceux qui travaillent d'histoire tiennent le premier rang, les portraitistes suivent après, les paysagistes et ceux qui font des fleurs et des fruits sont les derniers de tous".⁹

O século XVIII, apesar das alterações radicais no seio da arte, não parece ter trazido grandes novidades. O próprio Diderot, não perfilhará uma atitude muito diferente de Félibien. Nos seus *Essais sur la Peinture*, de 1766, considera, apesar de valorizar as naturezas-mortas de Chardin pela sua qualidade técnica, que esta temática sofre de uma ausência de alma e de expressão, onde se nota a ausência do tempo, factor essencial e rasgo de génio necessário ao pintor de objectos imóveis. "É preciso saber animar as coisas mortas", afirma ele, seguindo com vários conselhos para este tipo de pintores.

Um pouco mais tarde, em Inglaterra, Reynolds nos seus *Discourses* (1769-90), manterá o forte predomínio da pintura histórica, como género superior por excelência.

⁷ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1983

⁸ André Félibien, *Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669

⁹ Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre et se perfectionner dans la pratique*, Paris, 1699 p.3

O panorama nacional não é diferente, mostrando uma submissão e continuidade das teorias seiscentistas, notando-se uma persistente rejeição (pelo menos até Garrett), quer da pintura flamenga e holandesa, quer dos géneros que geralmente desenvolviam.

Um pintor que mantém um desdém por este tipo de produção pictórica é António Joaquim Padrão que, em meados do século, condena tanto os seus autores como os temas que tratavam: "Entre os flamengos Alberto se visse Italia não cederia a Rafael. a pintura deve muito aos seus estudos, mas a sua maneira he barbara. Rubens engana os homens, e athe a mesma pintura engana; pois sem possuir o belo do antigo domina aquelles sujeitos, a quem a pintura deve muito. Dos caprixos de bambuxatas, marinhas, batalhas, caças, pexes, flores, arvoredos, etc. que forão objecto de grandes habilidades não se lembram sempre os amantes da arte, e pintores possuidos de huma magestosa sizudeza." (seriedade)

Já na viragem para o século XIX, um dos grandes expoentes do espírito neoclássico nacional, o pintor, teórico e historiador Cirillo Volkmar Machado, perfilharia idêntica tomada de posição na sua *Collecção de Memórias...*: "A Escola Flamenga, que se jacta de ter visto florescer hum Rubens, e hum Vandyk, he forte no colorido, na sciencia do claro-escuro, n`hum pincel pastoso, e suave; mas copiando tambem o natural do seu paiz sem a melhor escolha. A Hollandeza destingue-se mais pelo asseio, e excessiva paciencia, que pela nobreza, e dignidade dos assumptos;"¹⁰ Uma atitude semelhante defende ainda na altura António Ribeiro dos Santos, no seu *Tratado da Imitação das Bellas Artes*.

Esta hierarquia, que se manterá vigente durante mais de dois séculos, funda-se sobre a ideia que o interesse da obra é proporcional ao da dignidade ontológica do seu tema (aliás, sistema esse que ainda hoje se poderia aplicar, já não ao artista, mas ao historiador de arte).

Daqui podemos deprender que o valor da obra tem, portanto, uma relação estreita com a dignidade do tema tratado. De certo modo, opera-se uma transferência da importância dada ao modo de representação, próprio da arte, para o objecto representado. E, seguindo de certo modo a distinção aristotélica entre pintores que representam os homens iguais (Dionisio), melhores (Polignoto), ou piores do que são (Pausão), acabaria por se criar uma confusão entre a dignidade e a importância da obra, com o tema que ela representava, ideia que se manteve profundamente enraizada na consciência dos artistas até mesmo ao século XIX. Ao dar-se maior importância ao tema representado do que ao modo de o representar, isto implica necessariamente uma selecção dos objectos da natureza, quer a partir de uma ideia mental prévia - originada por Deus ou pelo próprio artista - quer a partir de uma ideia originada pela observação da natureza, de acordo com a ideia de imitação.

¹⁰ Lisboa, 1823 (escrito entre 1780 a 1794, e editada postumamente)

Todo este movimento provoca uma intelectualização tão excessiva que se chega a esquecer que a Pintura é uma arte visual, e que se deve ter em conta o poder de afectar a vista e suscitar a imaginação humana a partir desse mesmo órgão.

Será precisamente no próprio seio da Academia que se virá a fomentar um forte movimento de oposição, quer à teoria dos géneros, quer à excessiva dependência da Poesia em geral, contribuindo para o progressivo dismantelar dos preceitos do *Ut pictura poesis*.

No entanto, enquanto que o Romantismo acaba por trazer o reconhecimento da pintura de paisagem em 1815, e o Realismo o da pintura de género, a natureza morta só atingirá o seu triunfo com o do tema representado e a valorização plena da sua dignidade, ao antecipar directamente o surgimento no campo da arte da pintura não-objectiva, já no século XX.

No entanto, consoante diz o ditado, "o fruto proibido é o mais apetecido". E, se por um lado, as poéticas das artes e os teóricos do classicismo se mostraram quase sempre adversos a esta temática, o mesmo não se passou no tocante ao mercado e seu consumo. De facto, é um dado evidente que nem os pintores deixaram de produzir este tipo de obras, e que o público não deixou de as procurar. Mesmo um olhar de relance ao mercado e ao coleccionismo de pintura dos séculos XVII e XVIII, fazem sobressair de modo evidente este elevado apreço e cotação, um pouco por toda a parte. E não se julgue que os seus proprietários são gente "menor" ou de pouca formação artística.

Mesmo em Portugal, a situação é bastante evidente, no interesse que se revela na importação de livros e gravuras, o que leva a um maior conhecimento dos seus autores, bem como da história da própria pintura flamenga e holandesa, que os tratadistas vão começando a falar com maior frequência. E apesar da constante condenação oriunda dos terrenos do classicismo, valorizam-se já alguns dos seus pintores e respectivas obras. Por outro lado, o estudo do coleccionismo do século XVIII dá-nos um claro exemplo desta mudança de valores, da curiosidade por este tipo de pintores e por este tipo de temática. Efectivamente, se nos debruçarmos sobre grande parte das colecções que se foram formando ao longo do século, podemos verificar a prevalência deste género de pinturas.

O próprio soberano, D. João V, daria o exemplo, e desde as principais casas nobres - Meneses, Abrantes, Cadaval, Tarouca-Penalva, Alegrete, Lafões, Marialva, Povolide, Atalaia, Alorna ou Aveiro - à classe da burguesia - António Varella, Francisco Mendonça, Borba e José da Silva - passando por alguns dignatários do clero - Frei José Maria Fonseca e Évora, Frei Manuel do Cenáculo, Frei Tomás Caetano do Bem, Frei José Mayne, Fr. J. de S. Caetano - por alguns funcionários régios - de André de Melo e Castro e D. Luís da Cunha, nos inícios do século, a António Ribeiro dos Santos, já no final - e, naturalmente, também dos próprios

artistas – o pintor Vieira Lusitano, ou o escultor António Ferreira - gera-se um importante movimento que em muito contribuirá, não só para a divulgação e conhecimento de obras, temáticas e pintores (embora relativamente, como se pode depreender pelas extravagantes atribuições), como pelo fomento de um importante mercado, de uma nova classe de especialistas, da crítica e, paralelamente, do interesse e desenvolvimento do restauro.

Logo nos princípios da centúria encontra-se a figura de D. Luís da Cunha, cuja importantíssima colecção, adquirida em 1725 por D. João V, reflecte claramente um manifesto interesse por este tipo de pintura. O relatório que o autor faz acompanhar com a remessa das obras para Lisboa (1725-27) espelha uma mentalidade própria não apenas de um colecionador, mas sobretudo de um verdadeiro *connoisseur*, figura que se desenvolve largamente durante este século. Esta colecção era constituída não apenas por pintura flamenga e holandesa do século XVII, como sobretudo por temática de género, paisagem ou natureza-morta.

Embora de menores dimensões, a colecção de D. João Manuel de Noronha, Conde de Atalaia, apesar da escolha das escolas ser mais diversificada, revela-nos os mesmos interesses, quer de estilo quer de temas, de que faziam parte algumas peças de temática cinagética de João Fayt, paisagens de Quillard, Paul Brill, Pieter Brueghel, Abraham Bloemart ou David Teniers.

A lista de inventário que o pintor Vieira Lusitano fez da colecção do defunto Marquês de Penalva - D. Estevão José de Meneses, fornece-nos, para além dos seus interesses, a respectiva avaliação monetária, o que é significativo. Embora não se evidencie uma clara predilecção pelos pintores do norte europeu, há uma quantidade predominante daquele tipo de temática; de paisagens (Van Dyck, Berghen, Pieter Neefs, Dirk Stoop, David Teniers, Taiten) que chegavam a atingir o valor de 288 000 cruzados, de marinhas, batalhas, flores e naturezas-mortas de pintura flamenga (valores até 192 000 cruzados).

O Marquês de Aveiro possuía, de acordo com um inventário feito antes da sua venda em 1759, vários quadros de Quillard, paisagens e cenas de interior, e o Marquês de Alorna tinha entre a sua colecção várias pinturas de paisagem, batalhas, incêndios e naturezas-mortas.

De entre as colecções pertencentes a membros do clero refira-se, a título de exemplo, e para além das existentes nas várias casas religiosas, o caso de Frei Manuel do Cenáculo. Entre o acervo da sua pinacoteca contam-se obras de Averkamp, David Téniers, De Vries, e vários quadros cujo tema se debruça sobre paisagem, pintura de género, bambuxata e natureza-morta.

Infelizmente, apesar do mercado florescente, os pintores nacionais só raramente atingem uma qualidade ímpar (o que naturalmente acaba por fomentar as importações),

momento numa temática sem grande tradição, e voltada sobretudo para a actividade decorativa de tectos e de interiores. Embora a especialização mostre já claramente um nítido avanço, o paralelo progresso técnico, fundamental para este tipo de temática, estaria ainda longe de atingir uma qualidade superior às de um Manuel da Rocha ou de um Morgado de Setúbal.

No entanto, o interesse chega tarde, e apesar do gosto que ainda hoje parece prevalecer, os ventos novos do neoclassicismo acabariam por abafar esta tendência, deixando a revolução por concretizar.

Bibliografia:

Fontes

Platão, *A República*, (ed. Lisboa, F.C.G., 1972.).

Aristóteles, *Poética*, (edição de Eudoro de Sousa, I.N.-C.M., Lisboa, 1990).

Plutarco, *De gloria Atheniensium*, III. (ed. Barcelona, F.B.M., 1933.)

Q. Horácio Flacco, *Epistola ad Pisones*. (edição de Francisco José Freire, Lisboa, 1758).

André Félibien, *Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669

Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de` Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672. (ed. C. Volkmar Machado, Lisboa, 1815).

Nicolas Boileau, *L'Art Poétique*, Paris, 1672. (ed. Guillaume Picot, Paris, 1984).

Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris, 1677. (ed. Amesterdão, 1766).

Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre et se perfectionner dans la pratique*, Paris, 1699

Cândido Lusitano, *Arte Poetica de Q.Horacio Flacco, Traduzida, e illustrada em Portuguez*, Lisboa, Typ. Rollandiana, 1758

Francisco Joseph Freire, *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia*, Lisboa, Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759

G. Efraim Lessing, *Laocoonte ou sobre os limites da Pintura e da Poesia*, Berlim, 1766 (ed. Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990).

Denis Diderot, *Essais sur la Peinture*, Paris, 1766

António Joaquim Padrão, *Carta sobre a Pintura*, Lisboa, mns., s/ data, (B.N.L., cx. 284, nº 89).

António Ribeiro dos Santos, *Tratado da Imitação das Bellas Artes*, Lisboa, mns. s/ data [c. 1800], (B.N.L., cod.4667)

Cirillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes...*, Lisboa, Victorino Rodrigues da Sylva, 1823.

Textos

ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1983

ARGAN, G. Carlo, *L'Europe des Capitales*, Geneve, Skira, 1956

BARASCH, Moses, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, New York & London, 1985

BAROCCHI, Paola, "Imitazione", *Scritti d'Arte del Cinquecento*, 3 vols., Milão-Nápoles, Ricciandi Editore, 1971-77

BIALOSTOCKI, Jan, "Renaissance concept of Nature and Antiquity", *The Renaissance and Mannerism - Studies in Western Art*, Princeton, 1963

BOTTARI, S., « La Nature morte italienne », *L'Oeil*, Paris, n.º 117, Septembre 1964

BRAY, René, *Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, A.Z. Nizet, 1945

CLEMENS, Robert J., *Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, 1960

FARÉ, Michel, *La Nature Morte en France, son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, Genève, 1962

GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983

GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983

GOMBRICH, Ernst H., "Tradition and Expression in western Still Life", *Meditations on a Hobby Horse and other essays in the theory of Art*, London, 1963

GRAHAM, John, "Ut Pictura Poesis", *Dictionary of the History of Ideas*, vol.IV, New York, 1973.

GRASSI, Luigi, "Scrittori d'arte poeti e pittori poeti", *Teoria e Storia della Critica d'Arte. L'Età Moderna-il Seicento*, Roma, 1973

LAMBLIN, Bernard, *Peinture et Temps*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1987

LEE, Rensselaer, *Ut Pictura Poesis - La teoria humanistica de la pintura*, Madrid, Catedra, 1982.(1ª ed. 1940)

PANOFSKY, Edwin, *Idea*, Madrid, Catedra, 1989,(1ª ed. 1924)

POLETTI, Christine, *Art et Pouvoirs a l'Age Baroque, Crise mystique et crise esthétique du XVIe et XVIIIe siècles*, Paris, Harmattan, 1990

SALDANHA, Nuno, (Comiss.), *Jean Pillement (1728-1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII*, Cat. Exp., FRESS, Lisboa, 1997

- SALDANHA, Nuno, *O Tesouro das Imagens*, Museu Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 1996
- SALDANHA, Nuno, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII - Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995
- SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem - As Ideias Estéticas na Pintura da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995
- SALDANHA, Nuno, (Comiss.), *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Cat. Exp., Lisboa, IPPAR, 1994
- SALDANHA, Nuno, *António de Sousa de Macedo na Teoria Artística do Barroco Seiscentista - Contributo para o estudo das Ideias Estéticas no Portugal do Séc.XVII*, Lisboa, Sep. de História e Filosofia, vol. VII, 1993
- SALDANHA, Nuno, "Giovanni Battista Piranesi e o Vedutismo", *Agenda Cultural*, Lisboa, C.M.L., 1993
- SALDANHA, Nuno, "G. B. Piranesi e a Poética da Ruína no Século XVIII", *Giovanni Battista Piranesi - Invenções, Caprichos, Architecturas*, Lisboa, IPPAR, 1993
- STERLING, Charles, *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1959
- WEYL, Martin, *Passion for Reason and Reason for Passion-Seventeenth Century Art and Theory in France 1648-1683*, New York, Peter Lang, 1989

¹ Este texto foi apresentado num ciclo de conferências realizado pelo Museu de Évora, a 17 de Junho de 1999.