

AS MÚLTIPLAS CORRENTES PLÁSTICAS NA OBRA DE CYRILLO VOLKMAR MACHADO (1748-1823)

The multiple plastic currents in the work of Cyrillo Volkmar Machado /1748-1823)

Sofia Braga, ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Fecha de recepción: 8/12/2017.

Fecha de aceptación: 30/03/2018.

RESUMEN: Este artículo pretende comprender las múltiples influencias plásticas en la obra de Cyrillo Volkmar Machado, procurando definir uno de los artistas más incomprensidos de la historiografía del arte portuguesa, muchas veces analizado como perteneciendo al “sistema” del Tardo-Baroco. Inserido en el período de transición de la Edad Moderna para la contemporaneidad, a este artista no era ajeno el nuevo estilo en boga en Europa, el Neoclasicismo. No lo siendo un artista persistentemente neoclásico, puesto que sufrió influencias de diversas corrientes artísticas – como la pintura del Renacimiento y Baroco romanos y del Baroco francés –, fue sin embargo bastante permeable a los lenguajes de la Antigüedad Clásica, enunciándolos en sus obras. Además, Cyrillo introdujo también el academismo en Lisboa, a través de la primera academia de dibujo en Portugal.

PALABRAS-CLAVE: Cyrillo Volkmar Machado; proto-neoclasicismo; neo-antiguo; iconografía.

ABSTRACT: This article intends to understand the multiple plastic influences of Cyrillo Volkmar Machado’s work, in order to define one of the most misunderstood artists of the Portuguese historiography of art, often seen as belonging to the Late-Baroque “system”. Cyrillo was not a persistent neoclassical artist, since he suffered influences coming from different artistic movements: Roman Renaissance and Baroque painting and French Baroque painting. However, Cyrillo was very permeable to the artistic languages of the Classical Antiquity, using them in his work. Besides that, the artist introduced the academicism in Lisbon, through the first drawing academy in Portugal.

KEYWORDS: Cyrillo Volkmar Machado; proto-neoclassicism; neo-antique; iconography.

* * *

1.- INTRODUÇÃO

Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), além de pintor, arquiteto, escritor e historiador de arte (muito à semelhança dos artistas renascentistas), foi também uma das personalidades mais empreendedoras relativamente à instituição do academismo

em Portugal, através da fundação da primeira Academia de Desenho (fundada em 1780).

O seu papel foi preponderante no campo da historiografia da arte portuguesa: as *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Arquitectura* (escritas entre 1794 e 1798) é a primeira obra que revela uma vontade de actualização do panorama artístico português e de enaltecimento do sistema clássico, com amplas citações denunciando o conhecimento das obras teóricas de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e de Anton Raphael Mengs (1728-1779). A sua *Colecção de Memórias* (publicada em 1823, mas que em 1794 já se encontrava razoavelmente composta) constituiu-se na sua estrutura orgânico-biográfica, como uma obra de preservação da memória dos artistas portugueses, devolvendo ao tecido sócio-cultural português a consciência sobre a produção artística de pintores, escultores, gravadores e arquitectos do seu tempo. Mas, deixando por agora o decisivo contributo para a historiografia arte portuguesa, concentremo-nos na análise das formas artísticas que percorreram o seu incisivo percurso artístico.

Através do levantamento do *corpus* iconográfico ainda remanescente nos interiores de alguns palácios em Lisboa, bem como das suas fontes gráficas, vislumbra-se uma outra definição do artista que contraria a sua classificação associada ao tardo-barroco. Contudo, encontrar uma categorização ou rótulo para um artista activo na segunda metade do século XVIII e início do século XIX português não é tarefa fácil, pois existia um vigoroso passado imagético (gerado por vários artistas) que se encontrava fortemente expresso no que se pode chamar o fio condutor do tempo, o qual não era desconhecido pelo artista. É desta forma, e dentro dos parâmetros do primeiro Neoclassicismo português, que se constrói uma nova visão do artista.

2.- O PROTO-NEOCLASSICISMO NA OBRA DE CYRILLO VOLKMAR MACHADO

Cyrillo Volkmar Machado foi um dos artistas portugueses mais eruditos do início do século XIX. Esta afirmação é corroborada por Paulo Varela Gomes: «o nosso homem tinha uma cultura histórica e estética nada desprezível e winckelmannianamente actualizada» (Gomes, 1988: 47). Do que já se conhece da obra deste artista, podemos inseri-lo na linhagem proto-neoclássica portuguesa. Mas qual o significado de linhagem proto-neoclássica, e porquê a sua inclusão nesta corrente?

Segundo Paulo Varela Gomes (1998: 447) na sua definição de Neoclassicismo, a segunda metade do século XVIII assistiu à introdução de três grandes correntes na pintura europeia e portuguesa, relativas à escolha de motivo e estilo, que interessa mencionar:

1. O Neosseiscentismo (recurso à lição da pintura classicista do século XVII – essencialmente Le Brun e Poussin – como oposição ao Rococó);

2. O Neobarroco (de influência fundamentalmente rubensiana e investido, por regra, no tratamento de temas de história medieval e contemporânea);
3. O Neoantigo (inspirado nos desenhos e gravuras divulgados por toda a Europa, a partir das novas descobertas arqueológicas e da reavaliação da arte greco-romana).

Ainda, segundo o investigador, «estas três correntes interpenetram-se e estão presentes por vezes em simultâneo em certos artistas e até em certas obras» (Gomes, 1987: 447). Com base na proposta de Varela Gomes, analisemos então as correntes que se interpenetram na obra cyrilliana, para desta forma procurar definir plasticamente o artista.

A pesquisa até aqui efectuada, no que concerne ao levantamento iconográfico da sua obra, leva-nos a afirmar que a sua filiação artística aos modelos rafaelescos foi uma constante. Esta adesão não constituía uma novidade no panorama artístico português, pois já desde o século XVI que as influências de derivação rafaelesca se pressentiam em alguns dos mais activos pintores deste tempo¹.

Contudo, no século XVII, existiu um decréscimo da “lição italianizante”, decorrente dos ditames pós-tridentinos. Assistiu-se, porém, a uma recuperação das influências italianizantes em Portugal ainda na primeira metade do século XVIII, principalmente com o afamado Francisco Vieira Lusitano (1699-1783)². Devido à permanência prolongada deste artista na cidade de Roma (aproximadamente entre 1712 e 1719) e à influência por si emanada, a pintura portuguesa começou de novo a assumir alguma estética classicizante de derivação romana, mormente proveniente de Rafael Sanzio (1483-1520), tornando-se uma persistência revigorante no panorama artístico da segunda metade do século XVIII português, a qual se prolongará até ao século XIX³. Cyrillo compunha o núcleo de artistas do primeiro Neoclassicismo português que nutriam uma profunda admiração pela obra de Rafael.

No contexto artístico internacional, os artistas que mais se destacaram no *Settecento* romano foram o alemão Anton Rafael Mengs (1728-1779) e o italiano Pompeo Batoni (1708-1787), o último dos quais Cyrillo provavelmente contactou na sua escola em 1776, durante a sua estadia de cerca de um ano em Roma (entre 1776 e 1777). Mengs e Batoni foram seguidores da estética neo-renascentista de cariz rafaelesca (e também neo-antiga). Para Mengs, Rafael possuía a parte mais essencial

¹ Existe um desenho de Fernão Gomes, *A Ascensão de Cristo* (datado de 1599) presentemente no Museu Nacional de arte Antiga (nº inv. 2523 Des) que remete para a obra de Rafael Sanzio, *Transfiguração de Rafael*, divulgada através de uma gravura de Cornelis Cort. A *Transfiguração* foi pintada para a Catedral de Narbonne por encomenda do Cardeal Júlio de Médicis.

² Esta influência é claramente constatável, por exemplo, na pintura sobre tela que se encontra no Palácio Nacional de Mafra, *A Sagrada Família* de Vieira Lusitano (1730).

³ Como se infere num artigo de António Manuel da Fonseca, em que o mesmo refere que durante a sua permanência em Roma (1825-1836), copiou a «sublime transfiguração de Rafael». In António Manuel da Fonseca – *O Quadro de Eneas. Carta dirigida aos redactores da Imprensa Portuguesa*. Lisboa: Imprensa de Francisco Xavier de Sousa, 1855, pp. 9-10.

da pintura, ou seja, a expressão; pelo que assumia a obra de Rafael como uma das directrizes principais nos seus estudos (Mengs, 1786: 47).

O italiano Pompeo Batoni, na sua aprendizagem inicial em Roma, deixou-se guiar igualmente pela escola romana, ou seja: a Natureza, a Antiguidade e Rafael (Clarck, 1985: 23)⁴. É deveras interessante que no seu esboço biográfico, incluído na *Colecção de Memórias*, exista o mesmo delineamento formal em torno destes três vectores: «para meus directores em pintura, e architectura elegi os Mestres dos maiores Mestres; isto he, Rafael, o Antigo, a Natureza, e as Ruínas de antiga Roma» (Machado, 1823: 305). Como se constata, existem intrínsecas afinidades com os parâmetros artísticos definidos por Pompeo Batoni para a sua carreira artística.

Cyrillo (citando outro autor), na sua obra *Conversações*, enfatiza Rafael como o melhor dos pintores: «Rafael é incontrastavelmente o primeiro entre os maiores Pintores; não por possuir maior numero de partes perfeitas na sua Profissão, mas por ter adquirido as mais importantes, porque possuiu o Desenho, e a composição em alto gráo, e o ideal em gráo sufficiente» (Machado, 1798: 100).

Portanto, podemos afirmar que Rafael Sanzio é a equação comum e persistente nos artistas de feição proto-neoclássica e neoclássica⁵. Em Portugal, a admiração pelo artista prolonga-se mesmo até ao Romantismo⁶. Quase que podemos afirmar que, a partir de Cyrillo, os modelos rafaelescos atingem um grau de sucesso e divulgação no *décor* fixo dos espaços civis da cidade de Lisboa. É notória a sua utilização em palácios lisboetas, como por exemplo: o tecto do Palácio Quintela (executado entre 1786 e 1787), onde Cyrillo recorreu a algumas figuras da pintura a fresco *O Concílio dos Deuses* executada entre 1517-18 por Rafael para a *Loggia de Psiche* na *Villa Farnesina*, em Roma (Braga, 2015); no ciclo do Palácio Pombeiro-Belas (campanha entre 1788 e 1790), para a execução da figura heróica (provavelmente) de

⁴ Estas palavras são referidas originalmente na obra de Onofrio Boli: *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Roma: Stamperia Pagliarni, 1787, p. XXIII.

⁵ A obra de Rafael não foi somente admirada e utilizada por estes artistas. Desde os flamengos quinhentistas, a Annibale Carracci até aos seus discípulos mais directos, como Guido Reni e Domenichino; o Barroco francês de vertente classicista, com Nicolas Poussin e Charles le Brun, apreciadores profundos da obra deste artista. Por exemplo, nas *Conferences de l'academie royale de peinture et de sculpture*, transcritas por Andre Félibien, Le Brun enaltecia as qualidades plásticas da obra *S. Miguel Arcanjo* de Rafael. O Barroco classicista italiano, como Carlo Maratta, príncipe da Academia de S. Lucas, enalteceu e utilizou figurinos deste na sua obra. Para as Conferências da Academia de Paris, veja-se: André Félibien – *Conferences de l'academie royale de peinture et de sculpture*. Paris: Chez Frederic Leonard, 1669.

⁶ Em 1843, na imprensa periódica lisboeta, Rafael é considerado o expoente máximo da pintura, referindo-se o autor do artigo a este artista do seguinte modo: «Se Raphael adquiriu gloria que o elevou acima de seus contemporâneos, foi por ter simultaneamente representado as duas tendências do seu seculo. Miguel Angelo é talvez mais original que Raphael; nada tomou do alheio; mas Raphael fez consistir toda a sua fama em levar ao ultimo grau de perfeição todas as excelentes qualidades de seus rivaes (...); Raphael é a expressão mais completa do seu tempo: tomou do seculo em que viveu aquelas santidades sinceras, recebeu delle o amor e o estudo da antiguidade, tem como elle a mistura de christão e pagão, de religioso e filosófico: dahi vem agradar em todas as eras, e a sua coroa de glória é immarcescível auxiliada por uma suavidade de pincel...» [Anónimo] – “Raphael de Urbino”, *O Panorama*, n.º 100, 1843, p. 370. Em 1848 é criado em Londres o movimento pré-rafaelita, um retorno à plástica medieval.

Eneias, o artista baseou-se notoriamente numa das figuras que foram executadas pelos discípulos de Rafael (após a morte deste), executadas de acordo com os desenhos deixados pelo mesmo e que compõem a pintura a fresco *O Baptismo de Constantino* (1520-24), localizada na Sala de Constantino do Palácio Pontifício, no Vaticano (Braga, 2012); no Palácio Porto Côvo (entre 1793 e 1794), em que a representação de Júpiter é retirada da pintura *Visão de Ezequiel* (1518), que se encontra presentemente no Palácio Pitti (Braga, 2017: 37). Cyrillo recorre ainda aos modelos rafaelescos para a execução pictórica do ciclo de Mafra, entre 1798 e 1807.

Temos, por isso, aqui definido o neo-renascimento na obra plástica de Cyrillo Volkmar Machado, centrado na figura de Rafael. Mas, para além da plasticidade associada a este artista renascentista, a obra de Cyrillo revela outras expressividades plásticas, enumeradas nos próximos parágrafos.

É possível encontrar aderências à plasticidade neo-seiscentista bolonhesa, com ligações à escola de Annibale Carracci (1560-1609), nomeadamente os seus discípulos Guido Reni (1575-1642) e Domenico Zampieri (1581-1641). Cyrillo revela, pontualmente, uma utilização criteriosa da obra de Annibale Carracci, nomeadamente do ciclo de pintura mural concebido por este último para a *Galeria Farnese* do Palácio Farnese (campanha de 1597 a 1607), em Roma. Estas pinturas incluem-se no classicismo bolonhês. É indubitável o conhecimento de Cyrillo relativamente à obra de Annibale Carracci, pois contactou com a sua obra no pouco tempo em que permaneceu em Roma⁷: «os frescos de Annibal Carache no Palácio Farnesio, e os de Rafael no Vaticano, são os mais próprios, e talvez os únicos painéis, que os applicados ao desenho devão estudar, por serem muito correctos e elegantes, e por terem os contornos bem pronunciados, e decididos. Todos principião pela galeria de Annibal» (Machado, 1798: 68-68).

Alguns dos modelos concebidos por Guido Reni e Domenico Zampieri (mais conhecido por Domenichino) foram uma constante na produção artística cyrilliana, dos quais salientamos alguns exemplos: durante o ciclo de pinturas para o Palácio Pombeiro-Belas, Cyrillo pintou para o tecto de uma das saletas (actualmente desaparecida) deste palácio a cópia de uma das mais importantes peças de Guido Reni, *Aurora*, que havia sido concebida para o Palácio Pallavicini-Rospigliosi, em Roma (1614). Cyrillo não foi também alheio à lição neo-seiscentista de Domenichino, pois no tecto da Sala Diana, pertencente ao Palácio de Mafra, temos um testemunho visual da pintura sobre tela deste artista bolonhês, *Diana e as Ninfas*⁸. Na Sala da Academia do Palácio do Duque de Lafões (pintura realizada em 1791), a intrincada composição da alegoria ao *Triunfo da Poesia* apresenta uma figura

⁷ No espólio de Cyrillo Volkmar Machado da Academia Nacional de Belas-Artes (Lisboa), existe uma folha manuscrita em que se encontra inscrito: *Galeria de Annibal Carracci*. Infelizmente os desenhos não se encontram na referida pasta.

⁸ Pintura sobre tela datada de 1616-17, com as dimensões de 225×320, encontra-se na Galeria Borghese, em Roma.

feminina com nítidas derivações da pintura sobre tela de Domenichino, concernente ao *Rei David tocando a harpa* (1620).

Cyrillo aderiu igualmente ao neo-seiscentismo francês, ou seja, revelava conhecimento da obra de Nicolas Poussin (1594-1665) e Charles Le Brun (1619-1690), bem como de outros artistas que se aproximaram da estética italiana classicizante, como por exemplo, Michel Corneille II (1642-1708). No anteriormente mencionado Palácio Porto Côvo, a figura de Mercúrio, que se apresenta no tecto da Sala das Visitas, foi executada com base na pintura de Michel Corneille II para uma das antecâmaras do Palácio Versalhes. Este artista francês foi seguidor da escola bolonhesa romana de base classicizante, cujo grande representante foi Annibale Carracci. No ciclo de pinturas do Palácio de Mafra, o tecto da Sala das Descobertas (executado em 1798) tem a presença de figuras esvoaçantes que se aproximam das concepções de Charles le Brun para o Palácio Versalhes. Ao nível da concepção gráfica, existe um desenho de figura (Fig. 1) feito por Cyrillo que é uma cópia da obra de Charles le Brun, *A Adoração dos Pastores* (de 1689). Como ele próprio refere nas *Conversações*: «se exceptuarmos Le Brun, Poussin, e alguns outros do seculo de Luís XIV, que seguirão o Antigo, e o gosto romano; em quasi todos achamos de ordinário mais espirito, que verdade, mais franqueza, que elegância, e correcção» (Machado, 1798:14)



Fig. 1. *Desenho*, Cyrillo Volkmar Machado. Sem data. Localização: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Nº inventario: 2931. Técnica: Desenho a sanguínea. Dimensões: 2,55×1,69 mm.

Paralelamente ao classicismo francês, mas divergindo do classicismo de base rafaelesca, destaca-se um dos grandes mestres do princípio do Barroco italiano, com composições magistrais para o Palácio Barberini, em Roma: referimo-nos a Pietro de Cortona (1596-1669). Cyrillo não deixou de reportar, nas suas obras, associações figurativas ao neo-seiscentismo romano de Cortona. O artista utilizou posteriormente, para adaptações à decoração da Sala dos Destinos do Palácio de Mafra (entre 1799 e 1800), alguns dos figurinos que Cortona havia concebido para um dos tectos do Palácio Barberini. (Figs. 2 e 3).



Fig. 2. Pormenor do tecto da pintura a fresco, Pietro Cortona, *Triunfo da Divina Providência* (entre 1632 e 1639). Palácio Barberini, Roma. Imagem disponível na Internet: <http://farm1.static.flickr.com/495/19079883371_caace86775.jpg>

Apesar de não ter utilizado com frequência os modelos de Peter Paul Rubens (1577-1640), não existem dúvidas que Cyrillo foi admirador da sua produção

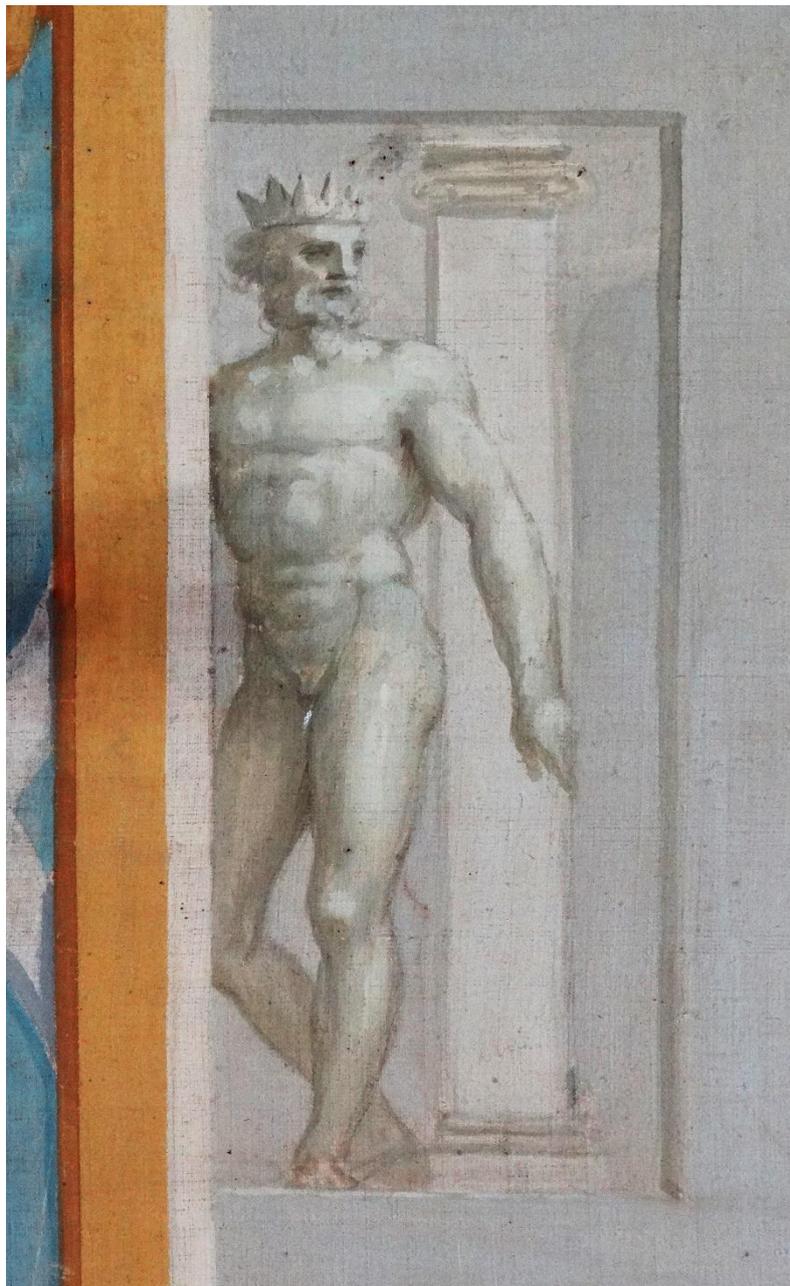
imagética. Na composição do casal de deuses Júpiter e Juno, que integra a pintura do tecto da Sala dos Camaristas do Palácio de Mafra (em 1797), Cyrillo inspirou-se nas famosas pinturas concebidas pelo representante do Barroco flamengo para Maria de Médicis. Cyrillo não foi também alheio à obra de Carlo Maratta (1625-1713), que segundo Giovanni Pietro Bellori, foi o «digno herdeiro de Rafael e Carracci» (Bellori, 2005: 10). Maratta foi por isso alvo das pesquisas cyrillianas.



Fig. 3. Pintura, Cyrillo Volkmar Machado para o tecto da Sala dos Destinos, Palácio de Mafra (entre 1799 e 1800). Foto: Sofia Braga [SB].

Também se pode afirmar categoricamente que o artista possui uma base de conhecimento do neo-antigo. A sua adesão à Antiguidade Clássica, com especial ênfase para a escultura e a sua transposição para a pintura – apesar de não ter sido constante – foi determinante na sua obra plástica. Os primeiros exemplares

encontram-se na pintura da Sala dos Paços do Concelho, em Elvas, executada em 1779, a qual revela influências da sua permanência na cidade de Roma, tais como a



escultura de *Vénus de Médicis*⁹ e do deus Neptuno, com claras reminiscências da estatuária associada ao período anteriormente referido (Figs. 4 e 5).

⁹ Esta escultura feminina era a preferida de Cyrillo, como se constata: «Os antigos deixarão-nos muitos modellos excelentes deste género: A venus de Campidolio, a Venus que esta curvada, e a Pastora Grega, ou como lhe chamão os italianos a Venus das boas nádegas, a Ermafrodita, e mais que todas a Venus de Médicis, que hé o mais perfeito modello (...) He pois a Venus de Medicis *que* todos os artistas tem tomado por modello, nella tudo he ideal, o mais perfeito e o mais elegante». In Academia Nacional de Belas-Artes. Espólio de Cyrillo Volkmar Machado, “Tratado de Simetria”, Pasta 3, *Principios de desenho, e simetria*, f. 48.

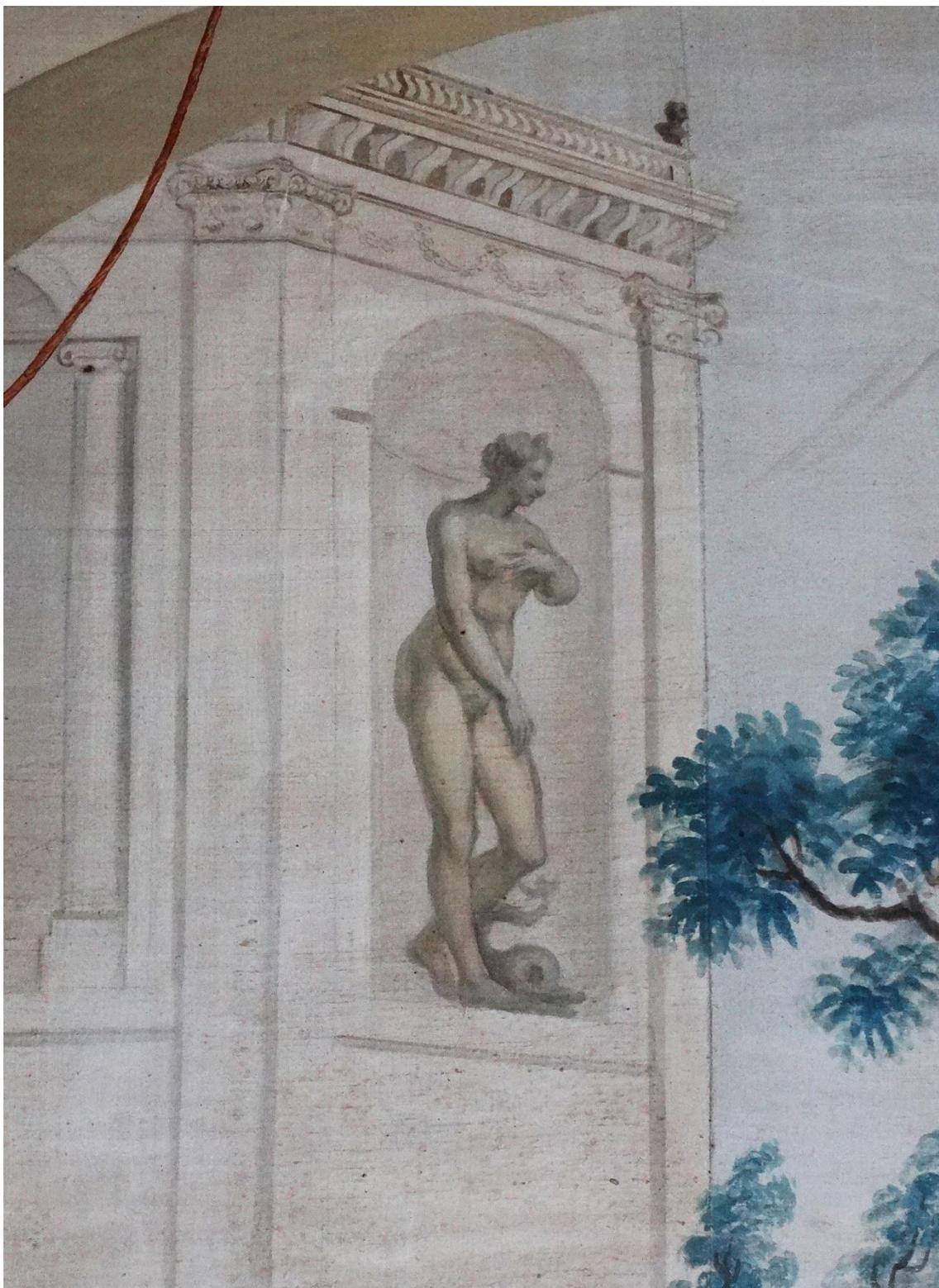


Fig. 5. Pintura, Cyrillo Volkmar Machado, Sala dos Paços do Concelho, Elvas. Pinturas datada de 1779. Foto: SB.

Na pintura de tecto da Sala Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, representando a Virtude Heróica, Cyrillo tomou como fonte de inspiração a antiga escultura do *Gladiador*, que se encontrava na *Villa Borghese*. Em 1791, na execução das complexas alegorias para a Sala da Academia do Palácio do Duque de Lafões, Cyrillo utilizou a figura antiga de *Diana de Éfeso* para compor *As Artes Liberais* (Braga, 2012). Outros exemplos se poderiam reportar, como a utilização da extensa e completa obra do beneditino francês Bernard de Montfaucon¹⁰ (a qual possuía um cariz neo-antigo), tendo replicado algumas ilustrações veiculadas nesta obra para as utilizar na pintura de tecto da Sala dos Camaristas do Palácio Nacional de Mafra, como por exemplo *Cupido e Psique*.

Relativamente à obra gráfica de Cyrillo, encontraram-se vários desenhos cyrillianos baseados na obra *Gli Antichi Sepolcri, overo Mausolei Romani, et Etruschi. Trovati in Roma&in altri luoghi celebri, nelli quali si contengono molte erudite Memorie: Raccolti, disegnati&intagliati da Pietro Santi Bartoli*¹¹, publicada em 1697 (Fig. 6). Não se sabe de que maneira Cyrillo teve acesso a esta obra; poderá talvez tê-la adquirido por compra, na sua estadia em Roma, aos livreiros Rossi. Bartoli foi um famoso gravador italiano, cujo interesse pelos vestígios da antiga Roma resultou numa das mais importantes colecções de finais do século XVII relativas a edifícios, peças antigas e pinturas romanas da Antiguidade Clássica.

3.- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cyrillo Volkmar Machado teve, na sua obra, diversas e persistentes correntes plásticas, apresentando dialécticas operantes que nos levam a incluí-lo na primeira geração experimental do Neoclassicismo lisboeta ou, se quisermos, um proto-neoclássico de base ecléctica.

Os artistas do Barroco francês de matriz classicizante, como por exemplo Nicolas Poussin e Charles le Brun, também foram, em certa medida, neoclássicos, porque recorreram à Antiguidade Clássica, entre outras coisas, para a planificação

¹⁰ MONTFAUCON, Bernard – *L'Antichité Expliquée. Représentée en Figures. Tome premier. Les Dieux des Grecs& des Romains. Première Partie. Les Dieux du premier, du second&du troisième rang, selon l'ordre du tems*. Paris: Chez Florentin Delaulne, Hilaire Foucault, Michel Clousier, 1719. A obra de Bernard Montfaucon é constituída por 10 Livros. Cyrillo tinha conhecimento desta obra, pois no espólio deste artista, existe a referência a esta obra: “Antiguidade explicada e representada em figuras por F. Bernardo Montfaucon beneditino da congregação de S. Mauro – 2.ª edição, Paris, 1722. São 5 Tomos em 10 volumes.” In ANBA, Pasta nº 5 – *Papeis desordenados em que se trata da Pintura, escultura e arquitectura*.

¹¹ Pietro Santi Bartoli – *Gli Antichi Sepolcri, overo Mausolei Romani, et Etruschi. Trovati in Roma&in altri luoghi celebri, nelli quali si contengono molte erudite Memorie: Raccolti, disegnati&intagliati da Pietro Santi Bartoli*. Roma: Antonio Rossi, 1697.

O Neoclassicismo português foi algo distinto do europeu, apresentando dinâmicas próprias. Podemos afirmar que existiram dois momentos neste: o primeiro Neoclassicismo, ou seja, a primeira geração experimental neoclássica, que se iniciou com Cyrillo Volkmar Machado e o seu ciclo de pinturas para a Sala dos Paços do Concelho, em Elvas; este período foi também definido pela presença de alguns artistas franceses, que de certa forma auxiliaram na definição do seu carácter eclético, como os franceses Jean Pillement (1728-1808) e Alexandre-Jean Noël (1752-1834). Já o segundo Neoclassicismo iniciou-se em 1802, com a nomeação de Vieira Portuense (1765-1805) e de Domingos António de Sequeira (1768-1837) para directores da pintura do Palácio da Ajuda; insere-se, ainda, neste segundo período o aparecimento do gravador florentino Francesco Bartolozzi (1725-1815) e do pintor Domenico Pelligrini (1759-1840).

Cyrillo enquadra-se numa fase de transição do final do gosto Rococó, já com olhos postos no “tímido” Neoclassicismo. Porém, na sua versão final, foi um artista de base eclética, apresentando um espírito abrangente que procurou, dentro das restritas e diminutas impulsões que o panorama das artes em Portugal oferecia, a actualização dos parâmetros estéticos que ainda vigoravam em Portugal sob a tutela do Rococó. Seguindo o modelo proposto por Paulo Varela Gomes, podemos concluir que foram várias as correntes que interpenetraram na obra cyrilliana, muitas das vezes em simultâneo. Cyrillo Volkmar Machado destacou-se do círculo de artistas portugueses do seu tempo, e por isso acabou por influenciar, quanto à forma e temáticas, a geração subsequente já em pleno Neoclassicismo português.

FONTES

Fontes iconográficas

Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa)

Gabinete de Desenhos e Estampas: Fundo de desenhos de Cyrillo Volkmar Machado, nº inventário: 2931.

Fontes manuscritas

Academia Nacional de Belas Artes (Lisboa)

Espólio de Cyrillo Volkmar Machado

Pasta nº 3, *Principios de desenho, e simetria.*

Pasta nº 5, *Papeis desordenados em que se trata da Pintura, esculptura e architectura.*

Pasta nº 12, *Descrição da pintura feita no Real Paço de Mafra na 1.ª antecâmara da parte do norte.*

Fontes impressas

BARTOLI, P. (1697). *Gli Antichi Sepolcri, ovvero Mausolei Romani, et Etruschi. Trovati in Roma&in altri luoghi celebri, nelli quali si contengono molte erudite Memorie: Raccolti, disegnat&intagliati da Pietro Santi Bartoli*. Roma: Antonio Rossi.

BELLORI, G. (2005). *Vidas de Pintores*. Madrid: Akal Ediciones.

BOLI, O. (1787). *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Roma: Stamperia Pagliarni.

FÉLIBIEN, A. (1669). *Conférences de l'academie royale de peinture et de sculpture*. Paris: Chez Frederic Leonard.

FONSECA A. (1855). *Quadro de Eneas. Carta dirigida aos redactores da Imprensa Portugueza*. Lisboa: Imprensa de Francisco Xavier de Sousa.

MACHADO, C. (1798). *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*. Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, VI.^a Conversação.

MENGS, A. (1780). *Obras*. Madrid: Imprensa Real de la Gazeta.

MONTFAUCON, B. (1719). *L'Antichité Expliquée. Représentée en Figures. Tome premier. Les Dieux des Grecs& des Romains. Première Partie. Les Dieux du premier, du second&du troisième rang, selon l'ordre du tems*. Paris: Chez Florentin Delaulne, Hilaire Foucault, Michel Clousier.

Fontes Periódicas

[Anónimo]. “Raphael de Urbino”. *O Panorama*, nº 100, (1843), pp. 370-372.

BIBLIOGRAFIA

ARRUDA, L. (1999). *Cirillo Volkmar Machado. Cultura Artística. A Academia. A Obra Gráfica*. Lisboa: Prova Complementar para obtenção do grau de Doutora em Desenho, apresentada à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

BRAGA, S. “As dinâmicas decorativas de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) no Palácio de Jacinto Fernandes Bandeira.” *Cadernos do Arquivo Municipal*, nº 7, (2017), pp. 193-225.

BRAGA, S. “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*, nº 1, (2015), pp. 100-112.

BRAGA, S. (2012). *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa. O Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*. Lisboa: Scribe.

CLARCK, A. (1985). *Pompeo Batoni. Complete Catalogue*. Oxford: Phaidon Press Limited.

GOMES, P. “Cirillo Volkmar Machado. Primeiro Historiador da Arte em Portugal”. *Vértice*, nº 3, (1988), pp. 47-52.

GOMES, P. (1987). “Correntes do Neoclassicismo europeu na pintura portuguesa do século XVIII”, in Pedro Dias (ed.). *Portugal e Espanha entre a Europa e além-mar: actas do IV simpósio luso-espanhol de história da arte* (pp. 445-480). Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra.