

VÍTOR BASTOS: A AUDÁCIA DO PINTOR

SÍLVIA LUCAS ALMEIDA

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

A localização de uma obra de arte desaparecida, da qual se conhecia apenas um título ou uma memória descritiva, é uma situação que agita a comunidade historiográfica, em particular os investigadores cuja área de estudo, de algum modo, se altera com o surgimento dessa obra.

O acontecimento pode ganhar redobrado interesse quando se trata do aparecimento de uma obra devidamente autenticada, mas cuja existência fora, até então, totalmente insuspeita. Sobretudo se os aspectos formais da composição e se a invulgaridade do tema configurarem pretextos sérios de reflexão.

É este o caso da pintura assinada por Vítor Bastos (1829-1894), datada de 1852 e reabilitada recentemente para a atenção que ela deve merecer. (Fig. 1)

O seu aparecimento suscita um conjunto de novas questões em torno do artista enquanto pintor e indicia a possibilidade de uma redefinição do perfil da sua produção pictórica, praticamente desconhecida.

António Vítor Figueiredo de Bastos notabilizou-se sobretudo pelo seu desempenho no domínio da escultura, durante a segunda metade de Oitocentos, sendo considerado por Diogo de Macedo “o maior entre os poucos que com ele competiam sem êxito” (Macedo 1961, 94). Paradoxalmente, a sua formação na Academia de Belas Artes de Lisboa foi realizada na área da pintura. É, de resto, enquanto pintor – uma vez que em 1855 ainda não se iniciara na prática da escultura –, que surge representado por João Cristino da Silva (1829-1877), naquele que é considerado o manifesto da geração romântica, o retrato de grupo *Cinco artistas em Sintra* (Museu do Chiado). Inscrito pela primeira vez na Academia em 1846, foi um estudante sucessivamente premiado pelos seus desempenhos no domínio do desenho, em estampa, baixo-relevo e modelo-vivo. Em 1849 passou à cadeira de Pintura Histórica, na qual revelou, de acordo com os seus mestres, “talento e habilidade”¹.

Contrariando o exemplo deixado por quase todos os seus companheiros de ideal, Vítor Bastos só abandonaria a Academia depois de concluído o curso em que se matriculara, numa atitude bem distinta da de Cristino da Silva ou da de Tomás da Anunciação (1818-1879), este último considerado o *chefe* do grupo.

À data da sua admissão naquela instituição contava 17 anos, o que o aproximava em idade daqueles que mais tarde viriam a ser os seus companheiros de geração.

¹ Segundo consta no processo do aluno. FBA-UL (secretaria).

Arbitragem Científica Peer Review

Vítor Silva

Faculdade de Arquitectura,
Universidade do Porto

Data de Submissão

Date of Submission

Jan. 2012

Data de Aceitação

Date of Approval

Mar. 2012



Fig. 1 – Vítor Bastos – Pintura, 1852
(col. Joaquina da Costa Rosa).

² Aça, Zacarias. 1 Julho 1894. “Necrologia – Vítor Bastos”. *O Ocidente*, 159.

Não foi todavia nas aulas da Academia que Vítor Bastos se cruzou com os restantes elementos do grupo retratado por Cristino em 55. Todos eles haviam ingressado na instituição consideravelmente mais cedo, razão por que em 1846 uns tinham já abandonado os estudos, enquanto outros frequentavam o curso de Pintura, ao qual se acedia depois dos primeiros anos passados a adquirir os conhecimentos relativos aos vários géneros do desenho.

O convívio com aquele grupo deu-se, por isso, fora da Academia, nos encontros no *Marrare* do Chiado² ou, depois de 1847, na oficina de ourives de Cristino da Silva, na Rua da Prata. A oficina de Manuel Maria Bordalo (1815-1880), na Praça da Alegria, parece ter servido igualmente de local de reunião daqueles artistas, onde “todos se (estimulavam) com sonhos e esperanças, cada qual reagindo e voltando à sua pintura livre” (Macedo 1955, 7). Havia ainda o cenáculo de artistas criado por Francisco Barreto Sardinha, “um rapaz nobre e rico” que fornecia todos os materiais necessários à produção que ali se realizava, incluindo as tintas, as telas e os pincéis (Castilho 1909, 44).

Júlio de Castilho completa o quadro das actividades deste núcleo de artistas, de acordo com informações dadas pelo próprio Cristino (e que os muitos esboços de Vítor Bastos, realizados por aquela época, vêm confirmar), mencionando os passeios aos arredores da capital, nos quais o lazer convivia com os propósitos artísticos. A par, pois, da prática académica, muito se produzia e discutia fora da Academia. A própria prova final do curso de Pintura Histórica, apresentada pelo artista, remete

para outras vivências, deslocadas conceptual e fisicamente do espaço académico. Trata-se da irreverente pintura *Amor e Psique*, hoje desaparecida, da qual resta uma descrição na *Revista Universal Lisbonense* e um desenho que, pela notícia publicada, pode ter servido de esboço à obra definitiva³ (Fig. 2). A representação constava de uma cena de género, comum nas tabernas ribeirinhas, em que surgiam representados “um marujo afadistado e uma rapariga de um bairro varino”⁴. Contrariando o tipo de representação que o tema proposto pressupunha e que os mestres esperavam, Vítor Bastos não se submeteu à sugestão mitológica que o título aconselhava. Em seu lugar terá recorrido a um dos seus muitos esboços que captavam, sem preconceitos, instantâneos da vida quotidiana, em ambientes frequentemente boémios, fora dos registos convencionais realizados dentro das portas da Academia. Esta atitude, fruto da rebeldia perante as regras estabelecidas, é claramente provocatória, tanto mais que surgia em resposta ao exame final de um curso que se ocupava preferencialmente da representação das grandes cenas históricas e mitológicas. O tema era absolutamente convencional, a resposta totalmente revolucionária, dentro dos esquemas artísticos nacionais, destinada talvez a parecer tão transgressora aos seus amigos do campo de subversão, quanto aos seus opositores do campo de conservação⁵.

Mantidas as devidas distâncias, a atitude de Vítor Bastos neste episódio não deixa de evocar as que foram assumidas pelo Impressionismo. Não evidentemente na complexidade das pesquisas em torno da sensação visual, mas no registo daquilo que se vê, situando essa representação na vida urbana, em cenas de prazer e também, em parte, no mito segundo o qual o moderno equivale ao marginal (Clark 1984, 259). Um pouco à semelhança do que acontece com *Amor e Psique*, também Manet em *Olympia* (1863) reinterpreta o tema e as suas associações tradicionais sob uma forma contemporânea (Clark 1984, 92); onde os espectadores esperavam encontrar uma Vénus, a deusa mitológica do amor, está representada uma vulgar prostituta dos subúrbios (Fracina et al. 1993, 22). De idêntica forma, em *Le Déjeuner Sur L’Herbe* (1863), Manet recompõe uma imagem histórica, conjugando criticamente as convenções artísticas existentes e os sinais e referências da vida contemporânea, numa representação que é oposta às formalidades que a própria sociedade estabelece.

O domínio do desenho, talvez porque mais descomprometido, é aquele em que a irreverência de Vítor Bastos melhor se caracteriza e onde encontramos uma correspondência mais exacta entre as ideias inovadoras defendidas e a prática artística. No núcleo gráfico até agora conhecido predominam os retratos do quotidiano citadino, nos quais figuram as personagens-tipo da sociedade contemporânea, burgueses desfilando os seus modelos de passeio, em distrações domingueiras, boémios, jogadores e tocadores de guitarra, pequenos pedintes e mendigos. É essa experiência da modernidade, que Baudelaire adoptou como tema importante, que nesses desenhos se patenteia, no espectáculo da vida elegante e das existências que deambulam no submundo de uma grande cidade (Fracina et al. 1993, 81). E não podemos deixar de estabelecer também, nos tipos sociais que compõem os recusados da cidade, uma

³ Ver Almeida, Sílvia. 2004. *Vítor Bastos: Um escultor entre pintores*. Vol. II, 22.

⁴ Machado, J. César. 1857. “Belas Artes: Os srs. Metrass e Victor Bastos”. *Revista Universal Lisbonense*, 6.

⁵ Utilizamos livremente as expressões empregues por P. Bourdieu para caracterizar a postura de Baudelaire na luta pela conquista da sua autonomia relativamente ao poder de consagração tradicionalmente conferido à Academia francesa (1996, 83). Naturalmente que no caso de Vítor Bastos o conservador júri académico não era seu opositor declarado, mas alguém que tinha justamente o poder de aprovar ou reprovar, ainda aqui numa espécie de atitude de consagração.

⁶ A sua dedicação à pintura durante a primeira metade da década de 50 é confirmada, aliás, pelo próprio artista quando alega, em 1854, que, de acordo com os seus interesses como pintor, não deseja distrair-se da sua ocupação (Almeida 2004, 79, 92-3).

⁷ Na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian encontra-se ainda uma fotografia de uma pintura do artista datada de 1879, representando Bartolomeu Dias colocando um padrão no Cabo da Boa Esperança, cuja gravura foi pu-

Fig. 2 – Vítor Bastos – Desenho, n/d (col. particular). Sílvia Almeida, 2003.

Fig. 3 – Vítor Bastos – Pintura, 1887 (Palácio Nacional da Pena). Palácio Nacional da Pena, n/d.

nova relação com Manet, nomeadamente com a pintura *Le Vieux Musicien* (1862), ainda que neste caso estejamos perante uma atitude incomparavelmente mais complexa, nomeadamente nas suas referências à própria História da Arte.

Uma vez que o programa romântico, do qual o escultor era apresentado como um dos cinco protagonistas, era sobretudo pictórico, esses desenhos não podem deixar de representar estudos preparatórios para futuras pinturas⁶, o que levaria, desde logo, à tentação de estender ao domínio da pintura a irreverência ali configurada. A obra agora localizada vem materializar esta suspeita e dar um novo enquadramento à presença do escultor no quadro de Cristino, onde figura efectivamente entre pintores.

Da produção pictórica do artista pouco mais se conhecia do que títulos: o já referido *Amor e Psique*, o *Retrato de uma jovem mãe*, que esteve para ser enviado à exposição Universal de 1855, e o *Retrato do Visconde da Luz*, exposto em 1856⁷. Conhece-se ainda, da sua autoria, uma *Marinha*, que deve datar da década de 60 (Museu do Chiado) e a pintura de uma *Cabeça de senhora idosa*, já de 1887, pertencente à colecção do Palácio da Pena (Fig. 3). Nesta pintura tardia, que revela uma rejeição peremptória de qualquer trabalho de idealização, a pincelada ganha uma



textura espessa, quase escultórica. É uma figura de olhar penetrante, de presença poderosa, revelando da parte do artista um domínio particular da técnica e grande expressividade, dentro de uma sensibilidade algo sombria e enigmática. A sua imponente modelação acusa já, e de forma inequívoca, a consciência escultórica conferida pela mão de um escultor que se deu à pintura.

Muito diferente desta última é a tela de que agora nos ocupamos, cujo perfil está longe de reflectir uma exuberância particular na modelação dos volumes, retratando pelo contrário, e de forma bem significativa, o gesto não de um escultor mas de um pintor.

Tal como em grande parte dos seus desenhos, nesta obra está bem presente o peso da visão individual do autor na interpretação da cena. Também aqui os retratados, ainda que aparentemente ocupados, procuram com os seus olhos o olhar do espectador, simultaneamente numa atitude de desafio e de convite à troca de emoções. O público é, portanto, convocado a partilhar a cena, a integrá-la em certa medida⁸, sendo conseqüentemente negado o modo de representação académico e a visão da arte como uma dimensão grandiosa e superior, capaz de evocar sentimentos sublimados. Para trás são deixados os temas verdadeiramente dignos de serem representados, que se situam num universo inacessível, para ter lugar a afirmação de uma perspectiva individual, a do olhar do artista sobre o mundo que o rodeia. É um convite informal ao observador, a quem é lançado o desafio da interpretação da obra, encontrando-se insinuatoramente ausentes os pressupostos convencionais para que essa mesma interpretação seja levada a efeito.

Conseqüentemente, é a perspectiva do artista como crítico da sociedade, e da obra de arte como materialização de um comentário que encontramos na pintura em análise.

O que torna relevante esta pintura de Vítor Bastos é, além disso, a forma como o tema, um retrato, é abordado e o carácter simultaneamente enigmático e provocador que encerra.

Nos desenhos do autor existe uma pequena representação a carvão que retrata duas crianças em pose (Fig. 4). Não sendo exactamente a mesma cena, existem aspectos centrais, do ponto de vista da composição, que se duplicam nos dois registos, o que nos leva a crer que um possa ser o estudo preparatório do outro. Em ambos o enquadramento é dado pela existência estratégica de uma cortina e de um cadeirão, que se apresentam como cenário de uma mesma pose fotográfica. Em comum os dois trabalhos revelam ainda uma visível atenção conferida ao equilíbrio formal da composição. No desenho, as crianças são representadas de corpo inteiro, pelo que existe espaço para que a diagonal formada pela sua posição e reforçada pela inclinação da cortina, seja depois equilibrada pelo eixo perpendicular sugerido pelas costas do cadeirão. Na pintura a óleo, o ângulo fecha-se sobre o busto das duas crianças, deixando de ser possível o enquadramento daquele último elemento. Desta forma, numa lógica de equilíbrio visual, a cortina passa a substituí-lo, funcionando como contrapondo das diagonais desenhadas pelos ombros das figuras e apresentando-se em posição simétrica à que fora esboçada no desenho.

blicada na revista *O Ocidente* (1 Abril 1880 – suplemento ao n.º 55) e que foi premiada na Exposição Portuguesa do Rio de Janeiro em 1879. Junto dessa fotografia encontram-se duas outras onde figuram dois retratos masculinos emoldurados, podendo corresponder um deles ao *Retrato do Visconde da Luz* apresentado em 1856. Não se encontram, no entanto, devidamente autenticados e uma vez que são apenas fotografias a preto e branco de pinturas é difícil proceder a uma análise que possa levar a uma atribuição. Em todo o caso, qualquer um destes dois retratos, a serem do artista, não apresentam nenhum tipo de semelhança com a pintura sobre a qual aqui nos debruçamos. São antes retratos relativamente convencionais, em que foram adoptadas as poses tradicionais deste género de pintura e realizada a conveniente caracterização dos retratados, quer no que respeita à fisionomia, quer no que concerne à indumentária (Ver Colecção Estúdio Mário Novais. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian).

⁸ Ver Fried, Michael. 1980. *Absorption and theatricality*, 80 e ss.

⁹ Como se confirma nos registos de crianças, de diferentes idades, em que as proporções foram perfeitamente respeitadas, assim como os registos em que o artista representou habilmente rostos infantis. Ver Almeida, Sílvia. 2004. *Vítor Bastos: Um escultor entre pintores*. Vol. II.

¹⁰ Ver Baudelaire, C.. 1968. “Morale du joujou”; “L’artiste, homme du monde, homme des fous et enfant”; “Le peintre de la vie moderne”. *Oeuvre Complètes*. Paris: Seuil.

Fig. 4 – Vítor Bastos – Desenho, n/d (col. particular). Sílvia Almeida, 2003.



O desenho é sem dúvida um retrato do quotidiano doméstico. A pintura é, também, um retrato. Enquanto retrato, enquadra-se num género utilizado com frequência por esta geração de artistas, ao qual se haviam subordinado, aliás, diversas obras na exposição académica de 1852. Todavia, neste caso específico, mais do que remeter para o sentido da individualidade subjacente à temática, ou constituir uma captação momentânea do mundo psicológico e do carácter dos representados, parece fugir aos habituais padrões interpretativos, razão por que afirmámos que nos nega previamente os instrumentos para que consigamos uma interpretação.

Parecendo enquadrar-se num retrato do quotidiano doméstico, uma cena de género em que duas crianças brincam com o seu animal de estimação, um *instantâneo* da vida real, logo resulta, da conjugação dos vários elementos representados, a consciência de que essas qualificações são imprecisas para descrever a obra.

Poderíamos dizer que esta pintura vai-se definindo a partir das sobrepostas contradições que internamente a caracterizam. As figuras representadas são crianças, mas na sua atitude nada há de aleatório ou espontâneo, tudo é estudado e artificial. O tamanho dos membros e a pequenez das mãos, levar-nos-ia a julgar estarmos perante crianças pouco mais velhas do que bebês. Esta condição contrasta todavia com a expressão adulta dos rostos e a pose amaneirada, sobretudo da criança que segura o leque. O estado infantil, entendido como ideal de inocência e ingenuidade, é contrariado pelo olhar desafiante, pelo sorriso quase imperceptível e pela malícia que se insinua. Uma insinuação que “afecta a experiência subjectiva da *mimésis* e do belo” esquivando-se a “uma significação unívoca e conclusiva” (Silva 2009, 44-5). Sem podermos admitir a inépcia do artista, seguro conhecedor do corpo humano⁹, resta-nos considerar que as suas arriscadas opções se destinam a acentuar o insólito da representação, enfatizando uma espécie de incoerência intrínseca na qual a imagem se afirma. Vincando a desproporção entre a dimensão da cabeça e o resto das figuras, Vítor Bastos valoriza a perturbadora expressão dos rostos, além de reafirmar, de modo inequívoco, a muito defendida liberdade de representação e a projecção do artista na obra.

Nesse sentido, é importante considerar ainda que a infância está presente em inúmeras reflexões em torno do artista moderno na obra de Baudelaire¹⁰, do mesmo modo que estará presente na obra de vários artistas nacionais e internacionais, sobretudo em finais de Oitocentos. Além de estar associada à redescoberta do génio no homem adulto, à experiência que confere novas possibilidades à arte contemporânea, a representação do seu mundo apresenta-se como “hipótese figurativa de um outro tempo e de uma outra crítica” (Silva 2009, 51).

É essa hipótese que parece enunciar-se nesta pintura. A intimidante intensidade do olhar da menina, um olhar maduro, que em muito se afasta da expressão infantil, conjuga-se com a presença central do macaco, historicamente marcado pelas suas conotações simbólicas. Presente na arte de séculos anteriores, nomeadamente na pintura de cenas satíricas do séc. XVIII, a sua figuração é totalmente inédita na pintura portuguesa da época. Escolha em todo o caso pouco inocente, quer seja entendido como caricatura do homem e dos seus defeitos (em confronto com a suposta

ingenuidade da infância), quer faça referência à clássica associação do artista como macaco de imitação da natureza. Trata-se, neste último caso, de ironia, a julgar pela liberdade com que as figuras são interpretadas, reflectindo uma recusa ostensiva da cópia e da imitação, negando a reprodução do mundo tal como o vemos.

Trata-se ainda de uma declaração plástica do que teoricamente seria mais tarde afirmado na prova escrita do concurso para a substituição da cadeira de Escultura, relativamente ao talento de imitar os objectos visíveis que, sendo uma das primeiras aquisições do artista, torná-lo-ia escravo se apenas a ela se limitasse.

Estamos, portanto, perante uma atitude que pode ser interpretada como uma tomada de posição relativamente à relação artista/natureza, que Vítor Bastos entendia definir-se para além da imitação criativa e da natureza como a “grande mestra”¹¹. Para o artista a natureza era a fonte de inspiração que devia ser enriquecida pelos sentimentos íntimos e pelas impressões de uma alma humana¹².

Implícita, na pintura em referência, pode encontrar-se também uma crítica cifrada à relação artista (imitador)/ público ou à alegoria do artista imitador como animal de estimação que agrada a crianças ou a adultos artisticamente incultos.

Por fim, podemos ver ali um possível comentário provocante lançado às aulas académicas, onde os jovens artistas aprendiam copiando, num ensino amaneirado e pueril para as suas elevadas aspirações.

O macaco pode ser ainda identificado como uma referência ao primitivo, a uma humanidade mais próxima do estado infantil, menos racional e mais intuitiva, dotada de uma perspicácia e de um poder de penetração mais genuínos. Uma interpretação que a associação com a infância pode vir a reforçar e que coloca em causa a racionalidade proposta pela própria modernidade.

Todas estas interpretações são coerentes com a história deste artista e com as suas tomadas de posição teóricas, remetendo para a magia da obra a que repetidamente Vítor Bastos se referiu. Um poder mágico que se situa à margem da imitação, concretizável somente pela articulação com o mundo íntimo do artista, pelo envolvimento das emoções de quem interpreta o que vê¹³.

Este poder, fruto de “um olhar profundo sobre os seres e as coisas”¹⁴, insinua-se no olhar das personagens retratadas, sobretudo naquele cuja profundidade parece, aliás, funcionar como uma espécie de ponto de fuga de toda a composição. O artista assegurou-se que assim aconteceria, garantindo este efeito através de um jogo de artificios formais que conduzem o olhar do observador numa sequência sucessiva de elementos. O leque, no canto inferior esquerdo, aponta uma linha imaginária que se dirige à cabeça do macaco. Na sequência dessa orientação encontra-se o olhar do menino que se desvia do espectador, deslocando imediatamente o foco de atenção para o outro olhar, mais poderoso, frontal. A presença do macaco, que claramente não é um boneco mas um ser vivo, juntamente com esse olhar dirigido ao espectador, parecem conciliar-se para lançar uma terrível provocação, uma espécie de desafio à sua própria descodificação.

De leque em punho como se fosse um ponteiro, essa figura de olhar penetrante, interposta entre Vítor Bastos e o espectador, parece convidar-nos (ou forçar-nos),

¹¹ Expressão de Dufresnoy (do poema em latim *De Arte Graphica*) utilizada por Machado de Castro e repetida pelo mestre académico Francisco de Assis Rodrigues que acrescenta à ideia de imitação da natureza o conceito de “imitação criativa” que tem, segundo este escultor, o valor de uma “meia-invenção” (Rodrigues 1875, 222-3).

¹² Cf. Prova escrita no âmbito do concurso de 1856 para provimento da vaga de Professor Substituto da Aula de Escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lv.º 14, Proc.º 715, Mç. 3578.

¹³ Idem.

¹⁴ Machado, J. César. 1885. “Vitor Bastos, escultor”. *Ilustração de Portugal e Brasil*, 94.

¹⁵ Baudelaire referiu também a importância do brinquedo, como a primeira iniciação da criança na arte, além de mencionar o interesse dos brinquedos vivos. (*Morale du joujou*. Baudelaire 1968, 358).

¹⁶ Machado 1885, 94.

¹⁷ Ver Almeida, Sílvia. 2004. *Vitor Bastos: Um escultor entre pintores*. Vol. II.

em vez do pintor, a observar a cena que junto a si se desenrola. Convida-nos a emitir um juízo, a responder à questão lançada.

Será simbolicamente a imagem do artista que Vítor Bastos deseja representar na pele do menino que, ciosamente, protege e segura o seu “brinquedo”¹⁵? O artista que não questiona, nem desafia, que se contenta, que se entretém, que foge a confrontar o espectador, olhando-o de modo indirecto? Será a cena pintada em certa medida auto-reflexiva, versando a condição do artista moderno?

Em qualquer dos casos, novos enquadramentos ganham agora as afirmações de Júlio César Machado, um contemporâneo do pintor, nas suas asserções acerca do papel de Vítor Bastos enquanto um dos suportes do grupo romântico. “Um tanto altivo (...) fértil em audácias (...) um campeão intrépido dos seus companheiros, fortalecendo-os para os cometimentos, animando-os quando fossem a perder a coragem (...) afirmando com uma franqueza rude e sincera as suas antipatias e as suas convicções”¹⁶.

Audácias que se desdobram nomeadamente na atitude provocadora perante a prova final do curso de Pintura (que o júri, então, benevolmente desvalorizou) e, na obra agora em análise, nas incoerências da representação e nos sentidos possíveis que esta assume, bem como no efeito duplo de confronto e de desafio que produz no observador. Uma ousadia que se insinua ainda no tom indefinível da cena e na ambiguidade da atitude artística que a originou; no carácter solitário e improvável desta pintura no panorama artístico nacional da época e na transposição do próprio programa pictórico do grupo romântico (como se sabe caracterizado pela diversidade).

Pela sua complexidade, esta obra suscita em torno da figura de Vítor Bastos pintor um olhar que acaba sendo inesperado, não obstante os aspectos avançados nos seus desenhos, e amplia o âmbito das considerações tecidas anteriormente em torno do artista¹⁷.

Atevemo-nos agora a acreditar que outras pinturas existirão, por certo, dignas de interesse e estudo, cujo conhecimento permitiria completar alguns dos enunciados aqui deixados em suspenso. Resta, para isso, aguardar que outros proprietários mais ou menos atentos olhem com mais cuidado para as paredes esquecidas das suas casas pouco visitadas e descubram, com uma audácia semelhante, a tímida assinatura *V. Bastos*.

Bibliografia

AÇA, Zacarias. 1 Julho 1894. “Necrologia – Vítor Bastos”. *O Ocidente*. N.º 541: 159.

Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Exposição em 1871 dos trabalhos escolares e provas dos concursos de 1868 a 1870. 1871. Lisboa: Imprensa Literária.

Academias dos Séculos XIX e XX – A escola de Belas Artes. 1989. Lisboa: E.S.B.A.L.

AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. London; New York: Verso.

ALMEIDA, Sílvia. 2004. *Vítor Bastos: Um escultor entre pintores*. (Dissertação de Mestrado) Lisboa: FCSH – UNL, 2 vols.

Arte portuguesa, 1850-1950. 1994. Museu do Chiado. Lisboa: IPM.

BAUDELAIRE, Charles. 1968. *Oeuvre complètes*. Paris: Seuil.

As Belas Artes do Romantismo em Portugal. 1999. Lisboa: IPM.

BOURDIEU, Pierre. 1996. *As Regras da Arte*. Lisboa: Presença.

BOZAL, Valeriano. 2004. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, Vol. I.

CASTILHO, Júlio. 1909. *José Rodrigues pintor português*. Lisboa: Livraria Moderna.

CLARK, T. J.. 1984. *The Painting of Modern Life*. Princeton University Press.

A criança nas coleções do Museu. 1979. Lisboa: MNAC.

Descrição das obras apresentadas na 3.ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1852. 1853. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.

Descrição das obras apresentadas na 4.ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1856. 1857. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.

Descrição das Obras de Belas-Artes, 5.ª exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1861. 1862. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1990. *Devant L'Image: Question Posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. Paris: Minuit.

DUARTE, Eduardo. 2002. "Desenhos escolares de artistas românticos". *Arte Teoria*, n.º 3.

—, Eduardo. 2006. *Desenho Romântico Português – cinco artistas desenharam em Sintra*. (Tese de Doutoramento). Lisboa: FBA-UL, 2 Vols.

EISENMAN, Stephen F.. 2002. *Nineteenth Century Art – A critical history*. N. Y.: Thames and Hudson.

FRANÇA, J.-Augusto. 1990. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertand Editora.

—. 1981. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

—. 1974. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

FRASCINA, Francis. 1993. *Modernity and Modernism*. The Open University.

FRIED, Michael. 1980. *Absorption and theatricality*. University of California Press.

—. 1996. *Manet's Modernism or the face of Painting in the 1860s*. Chicago; London: The University of Chicago Press.

FRIEDRICH, C. D.. 1998. "Observations on Viewing a Collection of Paintings Largely by Living or Recently Deceased Artists". *Art in Theory – 1815-1900*. Oxford: Blackwell.

João Cristino da Silva 1829-1877. 2000. Museu do Chiado. Lisboa: IPM.

LISBOA, Maria Helena. 2007. *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Colibri; IHA.

LUCENA, Armando. 1943. *Pintores Portugueses do Romantismo*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

MACEDO, Diogo. 1961. *Os Românticos Portugueses*. Lisboa: Artis.

—. 1955. *Tomás da Anunciação Chefe do Romantismo*. Lisboa: MNAC.

MACHADO, Júlio César. 1857. “Belas Artes: Os srs. Metrass e Victor Bastos”. *Revista Universal Lisbonense*.

—. 1885. “Vitor Bastos, escultor”. *Ilustração de Portugal e Brasil*.

PAMPLONA, Fernando. 1943. *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal 1830-1930*. Porto: Liv. Tavares Martins.

PEREIRA, J. Fernandes. 2002. “Assis Rodrigues ou o Mal Estar de um Clássico Entre Românticos”. *Arte Teoria*, n.º 3.

—. 1999. *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*. Lisboa: [s.n.].

—. 2001. “Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa”. *Arte Teoria*, n.º 2.

—. 2006. “Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)”. *Arte Teoria*, n.º 8.

A permanência do corpo – Academias da Escola de Lisboa. 1999. Lisboa: F.B.A – U.L.

O Risco Inadiável / O Caderno de Desenho. 1988. Lisboa: E.S.B.A.L.

RODRIGUES, Francisco de Assis. 1875. *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.

SILVA, Raquel Henriques. 1997. *Lisboa romântica, Urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. (Tese de Doutoramento). Lisboa: FCSH-UNL.

—. 1995. “Romantismo e pré-naturalismo”. *História da Arte Portuguesa*, vol. II. Lisboa: Temas & Debates.

SILVEIRA, Maria de Aires Rã. 1986. *Imagens da vida urbana e rural (1830-1880)*. (Tese de Mestrado). Lisboa: UNL-FCSH, 2 vols.

SILVA, Vítor. 2009. *Esperando o Sucesso*. Porto: MNSR.

Carta enviada ao Min. do Reino em 12 de Julho de 1853, a propósito de um dos concursos para a docência a que se candidatara. IAN/TT – Min. Reino, Decretos, 22/8/1854.

Prova Escrita no âmbito do concurso de 1856 para provimento da vaga de Professor Substituto da Aula de Escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lv.º 14, Proc.º 715, Mç. 3578.