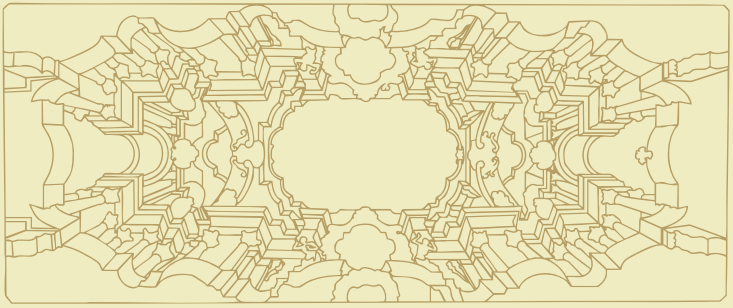
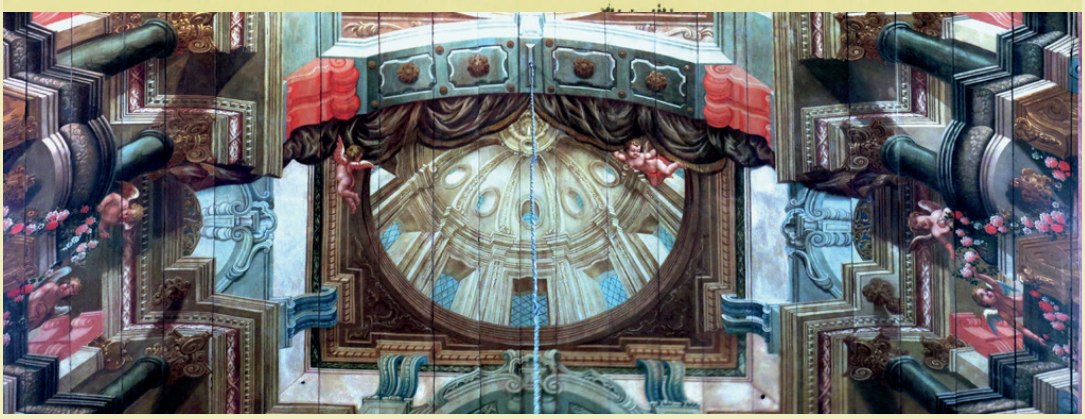






O triunfo da fantasia e a *perspectiva pictorum* no TEMPO BARROCO

MAGNO MORAES MELLO



O triunfo da FANTASIA e a perspectiva pictorum no Tempo BARROCO

MAGNO
MORAES MELLO

MAGNO MELLO
1ª Edição
Fotos da capa:
Anibal Godim; Pedro Zanata Horn e Tiago Cunha.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Biblioteca Professor Antônio Luiz Paixão - FAFICH
TEL. 3409-6318

Ficha catalográfica

M527t Mello, Magno Moraes.
O triunfo da fantasia e a perspectiva pictorum no tempo do barroco [recurso eletrônico] / Magno Moraes Mello. Belo Horizonte : FAFICH/ UFMG, 2024.

1 recurso online (676 p.) : PDF

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-86-86989-25-0

1. Artes. 2. Arte – História. I. Título.

CDD: 709
CDU: 7(09)

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária - CRB-6/1390

DEDICATÓRIA

A todos os professores no Brasil, em Portugal e em Itália que contribuíram para a concretização deste estudo, agora transformado em livro; e de modo especial à Pilar Valencia, minha mulher, que me acompanhou durante toda esta aventura.

AGRADECIMENTOS

Eu não poderia imaginar que os estudos entre o mestrado e o doutoramento poderiam atingir um potencial tão vasto como este que apresento agora ao público. Uma análise e uma investigação, que se iniciou na década de 90 do século passado, sobre a pintura de tetos entre Portugal e o Brasil setecentista. Uma visão atualizada das discussões sobre a quadratura na América Portuguesa e sua relação com os textos científicos, entre a arquitetura e a perspectiva. Não é uma visão técnica, tecnológica ou mesmo a partir do campo da geometria descritiva com o olhar primordial do arquiteto. Mas um olhar de historiador da arte, que percorre o campo da arquitetura e da ciência, e tenta evidenciar uma lógica de atuação inédita na construção do entendimento da pintura ilusionista, a partir de novos saberes e diferentes olhares. Na década de 90, eu estava em Lisboa e buscava informações sobre a pintura de quadratura no Brasil, e foi-me apresentado o texto de Reynaldo dos Santos como um ponto de partida. Um estudo de conjunto dos tetos portugueses publicado em 1960, ano em que nasci. Aos poucos percebi que tinha encontrado um tema, uma investigação e um filão para toda a minha vida acadêmica. Após trinta anos, ainda estou estudando e publicando sobre os tetos entre Portugal e o Brasil. Portanto, meu agradecimento em primeiro lugar vai para Portugal. Um espaço que possibilitou a construção da minha vida acadêmica; ali construí um modo de estar na academia, uma maneira de ver a arte, de me relacionar com os espaços dimensionais da cultura entre forma e conteúdo. Em Lisboa eu cresci como professor, como pessoa, como crítico e como historiador; portanto, o primeiro agradecimento vai para Lisboa, para Portugal e para todas aquelas pessoas que conheci naquele país luminoso e repleto de energia. Acredito que sou hoje um pouco de cada um dos portugueses que conheci. Desde os

senhorios dos diversos lugares onde morei, até o relacionamento com os colegas entre o mestrado e o doutoramento, com os amigos e, finalmente, com todos os professores que me deram uma parte do seu conhecimento científico, uma postura de vida, de equilíbrio e uma faceta como professor. Me ensinaram a hierarquia, os valores da profissão, o modo de tratamento e o respeito pelas fontes, o valor de reconhecer os trabalhos anteriores, pois isso nos possibilita crescer, formar novas ideias e avançar. É bom que se lembre que não estamos sozinhos, e perceber todo o conhecimento do pretérito é dar valor ao nosso processo cultural. É aprender e poder construir novas pontes, novas afirmações. Minha primeira participação num congresso e minha primeira publicação foram em Lisboa. Foi o começo de tudo! Por isso estou aqui!

Mas, mesmo assim, quero manifestar pontualmente os meus agradecimentos. Em primeiro lugar, o orientador do meu mestrado e do meu doutoramento, Prof. Dr. Rafael Moreira (in memoriam) , que desde o início mostrou entusiasmo, apoiando-me com a sua amizade em todas as fases das investigações, durante doze anos de trabalho. Com ele aprendi o valor do conhecimento e das pesquisas, e amadureci muito. As conversas, os almoços e seus questionamentos bastante incisivos me fizeram crescer de modo substancial.

Gostaria de deixar o meu agradecimento ao Prof. Dr. Vítor Serrão pelas discussões desenvolvidas no início do trabalho e pelos importantes dados que me forneceu, como ainda pela sua grande amizade. Vítor Serrão me deu a oportunidade de publicar pela primeira vez em minha vida: era o catálogo da exposição sobre D. João V em 1995, organizado por Dr.ª Mafalda Magalhães e Prof. Dr. Nuno Saldanha. Uma exposição imponente, que me marcou profundamente. Não apenas pela publicação, mas pela possibilidade de ver telas imensas produzidas por artistas italianos

para o Convento de Mafra, que nunca imaginei que pudessem existir. A primeira metade do século XVIII foi realmente um reinado magnânimo, e a produção pictórica estava praticamente toda na exposição. Isso me marcou de modo significativo. Quero também agradecer todo o apoio recebido em Évora pelo Prof. Dr.José Alberto Gomes Machado e também a sua amizade. Uma amizade que possibilitou a publicação de um livro sobre os tetos pintados em Évora e me rendeu a alcunha de tectólogo, cunhada por ele mesmo.

O meu muito obrigado ao Prof. Roberto Carvalho de Magalhães (Università Internazionale dell'Arte de Florença); Prof.ª Maria Teresa Zanobini (*in memoriam*) (Università Internazionale dell'Arte di Firenze) por orientar meu texto de especialização nesta universidade; Dr. Anchise Tempestini (Kunsthistorisches di Firenze), ao arquiteto Roberto Morticolo pelas belas aulas na I. de N. S. del Carmine em Florença, Prof.ª Sílvia Meloni (Uffizi) pela transcrição dos documentos pertinentes ao florentino Vincenzo Bacherelli; Prof. Pier Paolo Quieto; Prof.ª Rosália Varoli (Instituto de Restauro de Roma); ao Pe. jesuíta Luiz Rodrigues (Biblioteca Jesuíta em Roma); ao Pe. jesuíta Nuno Gonçalves Silva (Arquivo Jesuíta em Lisboa); ao Dr. Giuseppe Biscione (Archivio dello Stato di Firenze); ao Dr. Paolo Castignoli (diretor do Archivio di Stato di Livorno); à Dr.ª Maria Teresa Lazzarini (Beni Culturale di Pisa); à Prof.ª Clara Bargellini (Universidad Nacional Autônoma de México); à Prof.ª Elisabetta Corsi por me oferecer seus estudos sobre os jesuítas na China. Não poderia deixar de agradecer à Divisão dos Manuscritos e Reservados, especialmente à Dr.ª Lígia Martins, pelo imenso apoio e pela sua amizade. O contato com Lígia foi especial e deixou saudades. Almoçávamos às vezes na Biblioteca Nacional e ela era sempre muito generosa em permitir que eu consultasse livros que muitas vezes estavam em estado precário de conservação, mas que eram importantes para minha pesquisa; à Biblioteca da Ajuda; à Biblioteca da Academia Militar;

à Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa; à Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian; ao Museu Nacional de Arte Antiga; ao Instituto Português de Conservação e Restauro; aos serviços da Torre do Tombo e ao Dr. Jorge Custódio; ao Dr. Luís Mata e ao Dr. Pedro Aboim pelas facilidades que me concederam no estudo específico dos tetos em Santarém, pois nestas investigações consegui publicar um livro sobre a quadratura em Santarém. Quero ainda agradecer à Dr.ª Mafalda Magalhães, diretora (naquela altura) da Galeria de Pintura do rei D. Luís, pelo seu indiscutível apoio; aos meus amigos, Prof.º Dr. Vítor Wladimiro, Prof.ª Dra. Maria João Vilhena, Prof. Dr. Luís de Moura Sobral (in memoriam), ao Prof.º Dr. Jorge Rodrigues, ao Prof. Dr. Henrique Leitão e ao Arquiteto João Pedro Xavier. Sobre o Vitor Wladimiro eu preciso dizer que meu apreço e meu carinho por ele é gigantesco; ele me ajudou muito com seus conselhos, sua amizade e sua preocupação comigo. Tenho um afeto muito grande por ele e pela Ana, sua mulher. Fiquei muito triste em saber da sua morte. Meu querido amigo Jorgiiiii! Uma amizade que tenho até hoje: tenho muita consideração por ele. A Maria João é outra amiga especial, pois me apresentou os seus pais, sua avó e sempre me convidava para alguns jantares em sua casa. Uma vez seu pai me perguntou: "o que você estuda"? Eu respondi: "estudo os tetos pintados", e então ele, muito simpático, olhou para o teto da própria sala e disse: "bem, aqui daria umas páginas em branco"... e todos riram! Foi o modo para eu me sentir em casa! Maria João me deu muita força e me ajudou imensamente no percurso do mestrado e no doutoramento. À Prof.ª Dra. Sofia Lapa deixo meu agradecimento de modo carinhoso, pois foi a primeira colega de sala no mestrado que puxou conversa comigo. Conheci sua casa, jantávamos juntos e nos tornamos amigos. Moura Sobral era divertido e tivemos bons momentos durante o evento de 1995 em Tibães; fiquei muito sensibilizado com a notícia da sua morte. Henrique Leitão foi uma das pessoas mais simpáticas que conheci. Valorizava muito meu trabalho. Era preocupado comigo e me ajudou a ver de modo

mais profícuo o conhecimento científico dos jesuítas. Agradeço a sua consideração e sua amizade.

Muito especialmente, devo agradecer ao Departamento de História de arte da Universidade Nova de Lisboa por ter aceito a minha proposta desde o mestrado. Não poderia deixar de agradecer ao Prof. Dr. José Augusto França, que aceitou a minha inscrição no mestrado em História de arte em 1992-93, disponibilizando todos os meios necessários para o cumprimento dos prazos; bem como a todos aqueles amigos e colegas, em Portugal e no Brasil, que de alguma forma colaboraram, ao longo destes anos iniciais, para a concretização desta pesquisa.

A investigação do doutoramento não poderia ter sido efetuada sem o apoio do Programa Praxis XXI (Fundação para a Ciência e Tecnologia, em Lisboa); bem como o do Serviço Internacional da Fundação Calouste Gulbenkian, que saúdo na pessoa dos seus administradores, Dr. José Blanco e Dr. Rui Vilar, a quem apresento os meus reconhecidos agradecimentos.

Este é o momento de agradecer os saberes e a amizade da Prof.ª Fauzia Farneti. Ela acreditou em mim desde o ano de 2000, quando a conheci em seu gabinete em Florença. Desde então ela me ajudou, e me mostrou de forma bem generosa a cultura figurativa dos tetos pintados em Florença. Participei com ela no seu primeiro evento em Rimini sobre o quadraturismo e ali me senti internacional. Nossa amizade foi então construída *piano piano*, e aos poucos fui me dando conta de processos investigativos mais e mais complexos. Um sistema metodológico que eu não conhecia. Tudo isso transformou meu olhar para os tetos ilusionistas no Brasil. Em 2007, já no Brasil, ela participou do primeiro evento que realizei em Belo Horizonte sobre a pintura ilusionista no Brasil. Desde então temos uma cumplicidade de trabalho e de pesquisa extensas às nossas universidades, pois

assinamos um convênio internacional de colaboração científica. São vinte e cinco anos de amizade e de trabalho. Deixo, portanto, o meu muito obrigado não apenas pela amizade e consideração, mas por ela ter aceitado o convite de fazer a apresentação deste volume. Não posso deixar de agradecer o Prof. Silvio Van Riel, pela amizade, pelas inúmeras conversas entre Florença e Belo Horizonte. Uma pessoa generosa e amável, e um amigo sincero.

Quero agradecer ao Prof.º Stefano Bertocci pelas conversas e pelas lições sobre quadratura em Belo Horizonte, durante os eventos organizados na UFMG. É ainda necessário agradecer à Prof.ª Maria Teresa Bartoli pela sua paciência comigo em relação às curiosidades sobre a perspectiva, pelo seu carinho e consideração em me ouvir e em me direcionar a pontos intrigantes da perspectiva do Renascimento.

Agradeço a todos os professores do Departamento de Arquitetura da Università degli Studi di Firenze, em especial ao Prof.º Giovanni Pancani e ao amigo Prof.º Gianni Minutoli, uma amizade que começou recentemente, mas que com certeza fará inúmeros aniversários.

É importante agradecer aos professores do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo carinho e apoio a todas as minhas investidas em História da arte, e aos meus congressos dedicados à pintura ilusionista no tempo do barroco.

Agradeço à Prof.ª Dra. Miriam Hermeto, atual chefe de departamento, pelo apoio financeiro sempre presente às minhas etapas de trabalho. Assim, agradeço em especial ao Prof.º Dr. Mauro Condé, à Prof.ª Dra. Adriana Romeiro, ao Prof.º Dr. Eduardo França Paiva, ao Prof.º Dr. José Newton e à Prof.ª Dra. Adalgisa Arantes Campos. Todos sempre ao meu lado ao longo destes últimos anos. Na sequência gostaria de agradecer ao

Igor Monção, ao Maurício Mainard e à Carina Fumian, secretário na graduação e na pós-graduação, respetivamente, pelo apoio constante em todas as etapas burocráticas, ao longo dos últimos anos. Deixo sinceros agradecimentos à FAPEMIG, à CAPES e ao CNPQ pelo apoio financeiro, garantindo a realização dos eventos e das publicações.

Fora do nosso departamento, quero agradecer a amizade e os ensinamentos do Prof.º Dr. Luiz Freire, um amigo de sempre; ao Pe. Luiz Rodrigues Medeiros S.J e também ao Pe. Massimino Pampaloni S.J pelas suas atentas observações sobre os Jesuítas me conduzindo ao melhor caminho; ao Prof.º Dr. André Dangelo; à Prof.ª Dra. Vanessa Brasileiro; à Prof.ª Dra. Celina Borges; ao Prof.º Dr. Rodrigo Baeta; ao Prof.º Dr. Mateus Rosada (por ceder algumas imagens para este volume); ao Prof.º Dr. João Paulo Cabeleira pelas inúmeras conversas e impressões sobre perspectiva; ao Prof.º Dr. Matheus Campelo pela preciosa ajuda trazendo novas informações sobre a biografia do pintor Antônio Simões Ribeiro e Antônio Lobo, preciosas contribuições que gerou um belo artigo nosso; ao Prof.º Dr. Jorge Galindo; ao Prof.º Dr. Alfredo Morales e ao Prof.º Dr. Javier Navarro de Zuvillaga, a ambos pela leitura atenta do texto e pelos seus pertinentes comentários; à Prof.ª Dra. Sara Fuentes pelo trabalho em conjunto no seu grupo de pesquisa; ao Prof.º Dr. Rafael Scopacasa pela amizade e pelas conversas de ânimo ao longo de uma fase complicada da minha vida; ao Prof.º Dr. Marco Elízio de Paiva (EBA – UFMG) por me guiar desde 1984 nos primeiros passos na construção de uma carreira como professor de história da arte.

Quero agradecer ao amigo Prof.º Dr. Marcos Tognon pela parceria ao longo de vinte anos de trabalho em comum entre Belo Horizonte e Campinas. Um companheiro amável e sempre presente em nosso grupo de pesquisa, com contribuições assaz importantes. Em especial pela sua generosidade em aceitar o convite para fazer o prefácio deste livro. Ao amigo e colega

Prof.º Dr. Claúdio Monteiro Duarte pela leitura atenta do texto, com sugestões pertinentes.

Não poderia deixar de agradecer aos meus alunos de graduação e de pós-graduação, pelo carinho e compreensão ao longo destes anos; aos professores que fizeram pós-doutorado comigo; aos meus orientandos na pós-graduação que, de modo bem paciente, têm aturado às vezes o meu modo impaciente durante todos estes anos de orientação; aprendi muito com eles, e parte da pesquisa aqui apresentada é fruto das aulas, das discussões e das nossas Jornadas de História da arte, existentes desde 2010; ao Prof.º Dr. Thainan Noronha de Andrade, sempre ao meu lado na organização da nossa revista, *Perspectiva Pictorum*; sem a sua colaboração a revista não seria possível e, finalmente, à Prof.º Dra. Valéria França e também à Arlete Soares, pela ajuda incansável na organização dos eventos que sempre organizo na FAFICH desde 2007.

De modo especial o meu sincero agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais e ao seu coordenador atual, o Prof. Dr. Rodrigo Patto, pelo apoio financeiro que permitiu a publicação deste volume.

Finalmente, venho agradecer à Pilar Valencia, minha companheira e minha mulher, que há vinte e oito anos convive comigo, presente em todas as etapas da minha vida pessoal e profissional: uma tarefa nada fácil. O apoio recebido por ela não conduz a mudanças acadêmicas, mas permite a paz para produzir conhecimento. Obrigado por me amar e por estar sempre ao meu lado. Sem você nada disso aconteceria. Amo tudo em você.

Belo Horizonte, XI, 2024

SUMÁRIO

Prefácio **15**

Apresentação **19**

A composição de um objeto de pesquisa **23**

Capítulo 1 ..... **76**
Módulos e linguagens: baquerelianos/pozianos

Capítulo 2 ..... **124**
A quadratura e o engano

Capítulo 3 ..... **182**
Espacialidade quinhentista: a igreja dos Jesuítas
em Lisboa

Capítulo 4 ..... **207**
O modelo bernardes: um exercício de estilo?

Capítulo 5 ..... **236**
A destreza da perspetiva nas aulas de Matemática:
Inácio Vieira S.J

Capítulo 6 ..... **293**
Vincenzo Bacherelli – um quadraturisa em Lisboa

Capítulo 7 ..... **341**
Vincenzo Bacherelli em Livorno

Capítulo 8 ..... **357**
A produção lisboeta (1701 a 1720)

Capítulo 9 ..... **396**
Um teto na Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa

Capítulo 10 ..... **417**
O fim de uma era – o retorno a Florença e seu legado

Capítulo 11 ..... **434**
Arte e ilusão no Portugal Setecentista: uma digressão geográfica

Capítulo 12 ..... **485**
A quadratura e os procedimentos perspécticos na América Portuguesa: uma síntese

Reflexão final e ponto da situação **588**

Glossário técnico **600**

Referências **611**

Bibliografia **620**

PREFÁCIO

MARCOS TOGNON

Prof. de História da Arte - Unicamp

Campinas, 13 de agosto de 2024

Estudar a *"quadratura"*, ou seja, a arte de estabelecer planos pictóricos em perspectiva criando um espaço de profundidade visual e inteligível no intradorso de forros planos ou abobadados em igrejas, palácios, casas e salões públicos é uma das áreas mais exigentes da História da Arte no período moderno euro-americano.

Essa tem sido a missão assumida há quase 30 anos por Magno Moraes Mello, desde o original mestrado de 1996 e publicado sob o título *"A pintura de tectos em Perspectiva"* (Editorial Estampa, 1998), até o presente volume que ora prefaciamos, com muita alegria por ter participado desse desafio, em anos recentes, empregando uma interlocução muito rica sobre esse tema com o autor.

Por diversas vezes eu e Magno Mello confidenciamos nossas hipóteses na gênese de uma quadratura no Brasil: adentada a porta de uma igreja em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII, o que o artista *"quadraturista"* deveria fazer? Entender a geometria planimétrica, os perfis longitudinais e transversais do teto de assoalho de madeira construído a mais de 15, talvez 20 metros de altura do solo? Verificar como a cornija real de arremate de todo o perímetro das paredes da nave se projeta para o centro do espaço com suas modenaturas sucessivas, criando *"sombras"* e por que não uma borda infinita do forro? Escolher pontos de vista ao longo do eixo no assoalho dos fiéis rumo à capela-mor, para vislumbrar a cena monumental central pictórica desejada –

geralmente uma assunção ou triunfo de coroação, de louvação ou mesmo de um impactante fato notável na vida dos santos?

Se temos a convicção de que a pintura de quadratura em forros monumentais nasce de um projeto arquitetônico inicial, ordenando o desejado interior sacro ou o jardim paradisíaco rumo ao céu extasiático, o pintor teria certamente um plano gráfico de *"rés-do-chão"* para localizar os corpos e massas (repertorio figurativo, paisagístico e construído), as nuvens e rasgos luminosos, os ornatos e os adendos florais como guirlandas, ramalhetes e pendentes, vasos e ânforas. Mas como submeter todo esse universo formal a uma *"adequação"* dimensional e inteligível sobre a superfície do forro assoalhado, criando um espaço ilusório na qual reconhecemos profundidades, hierarquias e sobretudo coerência proporcional entre o primeiro plano da cornija real até o infinito espaço celeste?

Pregos, barbantes, traças vincadas sobre a madeira do forro construindo uma pirâmide visual alinhada com o zênite, ou, ainda, requadros riscados em função de sucessivos perímetros demarcando uma topografia invertida do teto lígneo, além de gabaritos em madeira ou couro para transferir padrões dimensionais em diversas escalas de representação de cabeças, braços e vestimentas de figuras aladas, papas e cardeais, santos e *putti*; e os andaimes de acesso parciais, escadas, cordas? Afinal, seriam todos esses os recursos *"tecnológicos"* dos pintores para promover o desenho básico da quadratura de forros?

É nesse complexo sistema de expressão artística, desde sua concepção até sua realização que Magno Mello nos convida gentilmente para acompanhá-lo já nas primeiras páginas desse volume. O leitor será agraciado com uma *"autobiografia intelectual"* do autor incansável, sempre à procura de respostas para a temática da "perspectiva pictorum" nessas últimas três

décadas de viagens, documentos e bibliografias; poderá ver as inquietações e decisões sobre a tradução da terminologia dos tratados para as fases idealizadoras e operacionais desses tetos; conhecerá autores, teóricos e mesmo praticantes, especialmente do universo português, configurando um eixo fundamental entre a Itália e a América portuguesa na difusão dessa prática artística. Acompanhará Magno Mello na visita visual e hermenêutica de monumentos brasileiros exemplares dessa arte do *"céu prometido"* sobre as cabeças dos fiéis católicos durante as celebrações!

A História da Arte que leremos nas próximas páginas não se ressente de qualquer voga ou arcabouço conceitual contemporâneo, ao contrário, assume tarefas que sempre foram seus principais fundamentos: para um patrimônio artístico e cultural ainda muito desconhecido no Brasil, mesmo entre especialistas da área, a História da Arte de Magno Moraes Mello promove inventários, cadastros, documentação gráfica e fotográfica, alinhando bibliografias e transcrições de fontes primárias. As particularidades expressivas, os arranjos iconográficos, os desafios a cada forro e sua geometria construtiva, as frescas observações *"in loco"*, toda essa mobilização de conhecimentos e suas respectivas narrativas não se atrevem a deduzir gratuitamente juízos e valores, pois são grandes as lacunas documentais, ainda ausentes muitas biografias dos artífices e mestres, e, sobretudo, a compreensão plena dos modos operativos em cada contexto, em cada ambiente de mecenato.

Cautela e sinceridade, conhecimento profundo e nitidez nas explicações, além de valorizar a mais atraente e enigmática arte integrada do barroco luso-brasileiro fazem parte de um largo convite a novas interlocuções com estudiosos e a História da Arte hoje, e definitivamente, sustentam as belas páginas desse ***"Triunfo da fantasia e a perspectiva pictorum no tempo do Barroco"*** de Magno Moraes Mello.



APRESENTAÇÃO

IL QUADRATURISMO E IL SUO PERCORSO INTERNAZIONALE NELL'OPERA DI MAGNO MELLO

FAUZIA FARNETI

Prof.ª Storia dell'Arte:
Università degli Studi di Firenze
Firenze, 10 de setembro de 2024

L'uomo nel tempo fin dall'età preistorica ha costantemente migliorato, trasfigurato gli ambienti con decorazioni aventi molteplici significati, dalle caverne alle residenze, agli edifici religiosi. L'inganno fa parte della pittura murale che, potremmo definire, arte dell'illusione poiché evoca spazi, paesaggi e immagini che superano il limite della struttura, pareti e copertura.

A questo proposito Plinio il Giovane, descrivendo l'alcova della sua villa in Toscana, scrisse ad Apollinare "Ti par di giacere [...] non a casa tua, ma in un bosco". Nel Rinascimento, Giovanni da Udine, collaboratore di Raffaello, dipinse nelle logge "pergolati finti di canne in vari spartimenti, e tutti pieni di viti cariche d'uve, di vitalbe, di gelsomini, di rosai, e di diverse sorti di animali e uccelli" (G. Vasari, *Le opere de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori……di nuovo ampliate, ed. in Le opere di Giorgio Vasari,* a cura di G. Milanesi, Le Monnier, Firenze 1878-1885, VI, p. 554)

Nello stesso periodo lo spazio reale si arricchisce di architetture dipinte che lo aprono verso l'esterno o in altri ambienti, pensiamo alla celebre Sala delle Colonne dipinta da Baldassarre Peruzzi intorno al 1515 nella Farnesina, la villa del banchiere senese Agostino Chigi o alla sala Clementina in Vaticano, decorata dai fratelli Cherubino e Giovanni Alberti.

E’ questo il genere pittorico del quadraturismo, che si viene a definire nella propria autonomia rispetto al genere della figura nella prima metà del Seicento con numerose varianti, a plasmare, modificare, dilatare illusionisticamente lo spazio reale e, se introduce figure, queste hanno lo scopo di dare verosimiglianza e credibilità all’ingannevole costrutto architettonico.

Il quadraturismo è arte e storia, scienza e tecnica; il pittore di architettura mostra di avere grande padronanza dei linguaggi architettonici, della prospettiva, della scienza delle ombre, del rapporto tra colore e luce.

Gli artifici architettonici si diffusero nella pittura murale del Sei e Settecento fino a divenire una delle espressioni più caratterizzanti del vasto fenomeno del Barocco non solo in Italia ma anche nelle più avanzate corti europee e in paesi extraeuropei.

In questi ultimi decenni le nostre conoscenze sul quadraturismo si sono sempre più precisate, andando a costituire uno specifico filone storiografico che fino agli anni Novanta era affidato soprattutto a contributi sporadici.

Il testo di Magno Mello spazia nell’Europa tra Seicento e Settecento, con particolare riferimento al Portogallo e all’Italia, scoprendo opere e ambienti che da un lato ci vengono precisati in ragione delle particolari tradizioni, dall’altro si mostrano come frutto di comuni radici culturali che travalicheranno i confini europei per arrivare in Brasile. Magno Mello ha delineato un ampio repertorio degli artisti che si sono dedicati all’illusionismo architettonico assieme ad una attenta lettura critica della loro attività e, grazie al suo impegno pluridecennale e originale è disponibile col presente volume. Una pubblicazione incredibilmente ricca di dati, messe a punto, vere e proprie riscoperte che, senza dubbio, costituirà una fonte preziosa per ulteriori indagini e approfondimenti.

Il percorso figurativo proposto si traduce in un itinerario dall'Italia, al mondo portoghese alla riscoperta di un numero cospicuo di edifici religiosi, dalle grandi chiese monastiche e conventuali agli oratori delle compagnie laicali, testimonianze emblematiche di un periodo che, oggi, trova un meritato interesse da parte degli studiosi e della critica. Magno Mello puntualizza problemi, avanza considerazioni sugli esiti delle differenti scuole e su opere inedite o poco note di artisti attivi in più parti fino al Brasile. Assai interessante risulta l'approfondimento di congiunture salienti quali risultano, ad esempio, in Salvador de Baia della prima metà del Settecento con la presenza di Antonio Simões Ribeiro e la diffusione del trattato del gesuita Andrea Pozzo che valsero ad aprire la strada e a stimolare pittori locali, e sembrano essere il primo motore per una circolazione molto intensa. L'influenza delle opere e del trattato del Pozzo hanno, come è noto, un'onda lunghissima; le tavole di corredo del testo pozziano costituiscono una fonte iconografica imprescindibile per i quadraturisti, attivi in Italia, in Europa e nell'America Latina.

Per una migliore comprensione dei costrutti virtuali, Magno Mello inserisce la sua indagine dei rapporti tra spazio reale e spazio illusorio da lui realizzata per alcune ingannevoli macchine architettoniche, volta a verificare in che modo e attraverso quali dispositivi ottico-geometrici l'architettura dipinta concorre a determinare la dilatazione dello spazio dell'architettura.

L'autore fa inoltre un censimento delle opere di tanti maestri operanti in Portogallo e in Brasile, alcune delle quali versano in uno stato di degrado per cui ci auguriamo che gli enti preposti alla tutela del patrimonio artistico ne promuovano il restauro.

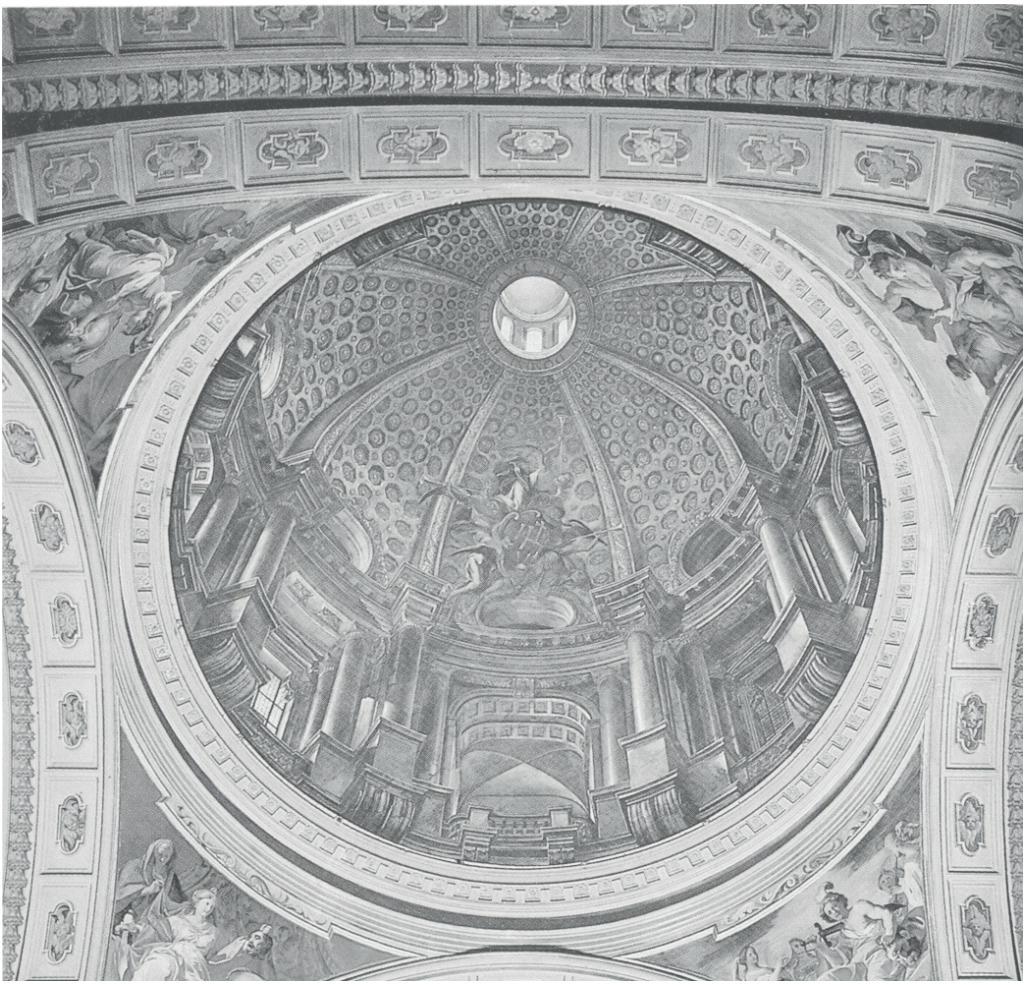
Il volume è la sintesi dell'attività di ricerca condotta da Magno Mello a partire dal dottorato che lo ha visto in Portogallo e in Italia per approfondire la conoscenza artistica del Sei e Settecento, venendo a contatto con numerosi studiosi specialisti del periodo.

E’ proprio durante questa attività che, assieme, abbiamo dato vita al gruppo di ricerca internazionale sul quadraturismo con una convenzione di studio fra l’Università degli Studi di Firenze e l’Universidad Federal de Minas Gerais e che, nel tempo, a partire dal 2007, ha organizzato in Brasile e in Italia, convegni internazionali sul tema per diffondere la conoscenza di un genere pittorico fino allora poco studiato.

L’opera di Magno Mello pone un problema fondamentale che riguarda non solo la conoscenza ma anche la conservazione di queste opere. Come già accennato, lo stato di degrado delle illusionistiche macchine architettoniche riguarda spesso la struttura architettonica che costituisce il loro supporto e di cui fanno parte integrante. Il testo quindi, oltre che rivelare un panorama artistico di grande interesse servirà a promuovere quelle operazioni di tutela e di conservazione che tutto questo patrimonio merita.

Dobbiamo ricordare che queste ricerche sono fondamentali alla conoscenza non solo artistica ma anche materica e risultano essere fondamentali per una corretta operazione di restauro.

A composição de um objeto de pesquisa



A pesquisa em História da arte implica problemas gerais comuns a toda investigação das ciências humanas e outras questões específicas. A escolha de um tema para ser pesquisado e a construção do objeto de pesquisa no campo da História ou da Crítica de Arte, é quase sempre dificultada pela falta de conhecimento nesta disciplina e os estudos históricos/artísticos e críticos são de um modo geral mais restritos.

Quando me decidi por empreender pesquisas mais especializadas, priorizando a decoração ilusionista, já tinha uma razoável inserção na disciplina, pois já havia cursado, por um ano e meio, na Università Gregoriana, em Roma, disciplinas de História da arte, Arqueologia e História Medieval, entre 1988 e 1989. Logo a seguir, com bolsa do Instituto Latino-Americano, entrei no curso de especialização[1] em Crítica de arte e Museologia na Università Internazionale dell'Arte, em Florença, entre os anos de 1989 e 1990. Neste curso iniciamos já uma pesquisa sobre a decoração dos tetos pintados em Itália, entre os séculos XVI e XVIII, mas concentrando especial atenção na decoração da nave, de algumas capelas do transepto, a cúpula e a abside da Igreja do Carmo, na mesma cidade, redecorada após um incêndio, por volta de 1781, numa linguagem pictórica de fins do século XVIII, mas com alguns elementos decorativos ainda do século anterior. Foi o primeiro momento em que os conhecimentos sobre os tetos pintados se estreitaram com os tratados de arquitetura e de perspectiva. O estudo dos tratados era um momento de novas possibilidades de investigação e que a partir dos tetos não estava sendo privilegiada, portanto, nossa discussão gerou uma monografia de fim de curso sob a orientação da Prof.ª Dra. Maria Teresa Zanobini. A partir deste ponto o tema das pinturas de falsa arquitetura e as averiguações específicas dos tratados de pintura,

[1] Este curso gerou uma monografia intitulada: Lo sviluppo del decoro spaziale nei soffiti fra i secoli XVI e XVIII in Italia sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Teresa Zanobini, junto à Università Internazionale dell'Arte de Florença, em 1990.

de arquitetura e de perspectiva estariam sempre presentes na aquisição de novos conhecimentos sobre este curiosíssimo gênero pictórico. Este é um aspecto essencial na investigação de decorações com grandes distâncias perspécticas entre o século XVI e o XVIII, seja na Europa ou na América Portuguesa. E como chama a atenção Nicola Spinosa,

> il tema dell'infinito o, meglio, il problema della ilusiva rapresentazione dello spazio come infinita continuità spaziale in cui si concretizzava e si manifestava il continuo divenire della natura, delle sensazioni, delle emozioni, e quindi dell'esistenza e della storia dell'uomo, costituì, con quello della relatività delle percezioni, della popolarità e della forza comunicativa dell'arte della tecnica come fattore di autonomia e della natura interpretata come vicenda dinamica, uno degli elementi fondamentali della civiltà del barocco.[2]

Nesse sentido, eu fazia o percurso inverso, mas, em essência, numa direção que me aportava na rota justa: os primeiros contatos no Brasil com a História da arte e as pesquisas em Itália sobre um tema que fora amplamente difundido na cultura artística luso-brasileira, a partir da presença de artistas italianos.

Neste sentido, iniciamos uma investigação sobre a pintura de elementos arquitetônicos, estudando tratados, e particularmente as primeiras lições sobre perspectiva. Era o momento de melhor compreender e captar a divisão de espaços em profundidade. A organização da imagem num suporte plano (ou curvo) e as técnicas da perspectiva; algumas questões sobre óptica e scenographia; as projeções principais; a perspectiva paralela, na qual as ortogonais nunca se encontram no infinito; a perspectiva a *spina* e as construções pompeanas na Antiguidade; a perspectiva paralela de grande espaço ou a perspectiva inversa na Idade Média e a ideia do corte e a representação como imagem

[2] Nicola Spinosa, "Spazio infinito e decorazione barocca" in Einaldi – Storia dell'arte italiana, n. VI, parte II, 1980, p. 277.

intermediária a partir do século XV. Entender o processo teórico era fundamental para convertê-lo nos procedimentos artificiais da construção destes espaços fictícios que tanto iludem nossos olhos. Os estudos na *Università Internazionale dell'Arte* permitiram o contato com uma bibliografia essencialmente (especializada) italiana e pudemos participar de estudos laboratoriais sobre a especificidade da obra de arte. As discussões em sala de aula se voltaram para o processo metodológico do estudo da forma e das linguagens artísticas, para além de conhecimentos específicos da História da Arte. As aulas de metodologia e análise das linguagens artísticas eram ministradas pelos professores Roberto Carvalho de Magalhães, de Florença; Maria Teresa Zanobini e Laura Testi Cristiani, ambas de Pisa; o Prof. Ranieri Varese, de Urbino; e o Prof. Rolando Bellini, de Arezzo. No caso das aulas de História da arte, os professores eram Mina Gregori e Giuliano Ercoli, ambos de Florença. Aqui as discussões se iniciavam por uma pesquisa a partir de fontes de estudos como Giorgio Vasari, Benedetto Croce e Julius Schlosser, e só então estudávamos os textos críticos fundamentais para uma visão mais metodológica no discurso historiográfico da História da arte, com as obras de Lionelo Venturi, Carlo Ragghianti, Matteo Morangoni, Konrad Fiedler, para citar apenas alguns. Em relação ao estudo específico da Crítica de arte e da História da arte, a leitura dos textos do historiador italiano Carlo Ludovico Ragghianti abriu novas possibilidades em relação aos estudos sobre a decoração perspéctica e uma análise mais estrutural da obra de arte.

Nosso foco estaria sendo encaminhado estritamente na decoração e simulação da arquitetura construída e para isso os estudos de Luciano Bellosi e Nicola Spinosa foram essenciais, pois deram um novo respiro na absorção da problemática perspéctica e espacial entre os séculos XV e XVII em Itália[3]. Isso

[3] É oportuno referir que ainda os autores Rosario Assunto e Francesco Negri Arnoldi foram de grande ajuda. Eram os primeiros contatos com a representação espacial, de natureza perspéctica.

permitiu uma maior aproximação com o tema e nos obrigou a fugir de uma análise mais histórica, iconográfica ou sociológica, voltada para as pesquisas sobre a religiosidade e nos aproximar de uma relação funcional com tais espaços da arquitetura picta. A partir de então buscamos aproximação com pesquisadores mais experientes neste tema e que já se dedicavam a este estudo. Num primeiro momento foram consultados professores que faziam parte da disciplina Crítica de Arte na Università Internazionale del'arte e os primeiros passos foram dados com indicações destes nomes: os professores Teresa Leoni Zanobini, Roberto Monticolo e Decio Gioseffi. Outros nomes foram consultados como os professores Paolo Portoghese e o jesuíta Heinrich Pfeiffer S.J. O primeiro lecionava na Sapienza e se prontificou a dirigir a pesquisa caso ela fosse realizada em Roma e o segundo era professor na Universidade Gregoriana com aproximações entre a arte e a ação dos jesuítas. Os estudos do Prof. Pfeiffer S.J. foram de grande ajuda na compreensão de uma ligação fulcral entre a decoração espacial desenvolvida na Igreja *del Gesù* e na Igreja de Santo Inácio, ambas em Roma, a partir de pressupostos retóricos persuasivos. Abria-se neste momento algumas questões que se tornariam importantes para nosso estudo: a relação entre arte/ciência/jesuítas. Um processo que ainda saltaria aos olhos após novos estudos e descobertas.

A bibliografia sobre os tetos no Brasil buscava essencialmente identificá-los e reuni-los num grande corpus imagético. A identificação dos tetos era o ponto essencial, com apenas alguns estudos pioneiros de identificação linguística, como por exemplo, os de Carlos del Negro, Myriam Ribeiro, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Clarival do Prado Valladares, Nair Batista, Carlos Ott e Joaquim Cardoso, para citar as primeiras e significativas abordagens, pois a partir daí é que se lançariam os estudos mais arrojados sobre a decoração dos tetos, não apenas sob o ponto de vista classificatório, mas buscando algumas ques-

tões a partir de modelos e fontes literárias como as gravuras. Neste caso os textos de Hannah Levy e Luiz Jardim são essenciais e foram de grande ajuda.

O passo seguinte, não menos complexo, foi a construção do objeto de pesquisa, pois estudar a pintura de tetos em Portugal demandava entender a intensidade e a frequência desse momento. Este estudo deveria tomar em consideração toda a ornamentação interna do edifício: a talha decorativa, as imagens nelas assentes, as pinturas de painéis em paredes, as pinturas de teto, os retábulos de altares, enfim, um complexo artístico extremamente amplo, diverso e condicionado por aquilo que a historiografia da arte chamou de bel composto. Construir o objeto impunha a tarefa de recortar, no gênero (categoria), no espaço e no tempo, o tema escolhido para que a pesquisa se tornasse exequível no tempo regular de um mestrado (no meu caso foram 4 anos, pois ainda estava preso a uma formatação curricular antiga). O recorte no gênero recaiu sobre a linguagem formal e técnica usada para compor estes espaços ora planimétricos, ora curvos. De todas as definições tomadas em relação à construção do objeto de pesquisa, a mais trabalhosa foi a da especificação e classificação dos espécimes em estudo, ou seja, como construir meu "museu imaginário". Era preciso visualizar bem o conjunto de pinturas para poder criar uma proposta de análise. Conforme se evidencia, é necessário principiar a pesquisa para construir o objeto e para compor o projeto, assim como é fundamental realizar uma revisão bibliográfica. Na consulta desta bibliografia as preocupações se dividiam entre a identificação de obras artísticas realizadas, definição de autorias, datas e o conhecimento dos artistas promotores destas pinturas.

A seleção temática e a construção do objeto se constituíram já nos primeiros passos da elaboração do projeto, que evoluíram para a justificativa, na qual o pesquisador deve esclarecer a razão

da escolha do tema e quais as perspectivas de preenchimento de lacunas, a crítica e a renovação do conhecimento existente e os pontos prováveis de contribuição para uma nova proposta investigativa no campo da História da arte.

Uma revisão bibliográfica é parte do projeto e é condição para argumentação da justificativa e a elaboração do objetivo geral, pois a revisão consiste na leitura e na crítica dos conhecimentos produzidos sobre o assunto, sendo redigida de forma discursiva de maneira que fiquem claros: as ideias a discutir, o avanço do conhecimento que deseja atingir e os problemas que pretende resolver ou para os quais pretende dar respostas.

A partir dos autores referidos optamos por fazer uma História da arte prática, isto é, a identificação formal, a elaboração de tipologias ou modelos interpretativos, e a individualização dos artistas presentes em nosso campo de atuação. Tal opção fundamentou-se na carência da realidade dos estudos dominante, mas logo percebemos que os estudos não podiam se restringir somente a estas questões e então começamos a nos apropriar de uma base teórica que permitisse uma interpretação do fenômeno à luz dos métodos e das tendências contemporâneas. A literatura existente apontava para o aprofundamento nas linhas de datações, autorias, classificações formais, reformas/restauros, estudos sobre os autores que praticavam a pintura perspéctica, o envolvimento do trabalho artístico, as questões técnicas/científicas, as relações com a clientela e as questões simbólicas mais evidentes.

Acercamo-nos de manuais de metodologia da arte, a exemplo dos títulos: *História da arte* de Germain Bazin e de Gombrich para um estudo preliminar; *Guia de História da arte* de Carlo Giulio Argan e Maurizio Fagiolo; *História da estética* de Raymond Bayer; *Teoria e metodologia de la Historia del arte* de

Jose Fernandes Arenas; *Guia para el estudio de la Historia del arte* de Fernando Checa Cremades, M.S. Garcia Felguera e M. Moran Turina. Citando apenas exemplos basilares na referência bibliográfica. Importante referir aqui os nomes de Mario Chicó, Reynaldo dos Santos e Flávio Gonçalves, como pontos de partida para uma análise dos tetos portugueses entre os séculos XVII e XVIII. Estes manuais foram imprescindíveis para nos atentarmos nas múltiplas possibilidades de pesquisa do fenômeno artístico e metodologia da História da arte, mas devem ser complementados por outras leituras para a observação do método e da construção do discurso histórico-artístico para o caso do universo português. Em Portugal, a partir da década de 90 os estudos avançaram principalmente com a exposição intitulada *Joanni* V Magnifico. Nesta mostra foram privilegiadas pesquisas metodológicas sobre o barroco joanino, estudos sistemáticos sobre a pintura quadraturística da primeira metade do século XVIII, a presença de artistas estrangeiros em Portugal, principalmente mestres italianos, artistas nacionais de formação italiana e um anexo com dossiê de conservação e restauro. Importante referir que para esta mostra foram restaurados uma série de pinturas que até então não estavam disponíveis ao público em geral.

Entrar em contato direto com as variadas abordagens da História da arte produzidas pelos autores clássicos foi extremamente importante para a pesquisa que empreendemos, pois através da leitura, assimilamos os métodos de procedimentos, as abordagens e a estruturação do discurso referente ao nosso objeto de investigação. Os autores referidos tornaram-se um guia para a seleção de outros autores a serem lidos, a partir das suas referências bibliográficas.

É sempre importante ter em mente o objetivo da disciplina História da arte antes de se proceder a um estudo mais complexo. A busca por definições ou conceitos pode não ajudar neste momento

de estudo teórico e metodológico, mas definir objetivos e identificar o objeto de pesquisa podem nos proporcionar uma investigação mais clara e induzir a melhores conclusões. Naturalmente o ponto de partida é sempre a definição do nosso objeto de estudo, como foi anteriormente relatado. Portanto, distingue-se entre o objeto, seus objetivos, os respectivos temas e uma metodologia própria. Não podemos ver a História da arte como um capítulo de outras disciplinas sociais, pois ela tem planos específicos de estudos: uma estrutura dentro do universo artístico.

O historiador da arte vive entre o conhecimento do objeto e a sua análise, assim, o ponto de partida é a interpretação e um método de investigação para atingir nossos objetivos. Em certo sentido teríamos duas estradas a seguir: uma descritiva e histórica e outra analítica e, portanto, mais crítica. Estamos perante duas Histórias da arte? Ou um mesmo estudo confluindo narrativa história e decomposição analítica? Um objeto artístico tem uma presença física constituída por matéria e forma, é a partir daí que partimos para conceitos estéticos. Repare que a arte é diferente de um documento escrito ou a tradição oral, que podem desaparecer com maior facilidade: uma pintura de teto ou um grupo escultórico e mesmo uma arquitetura resiste mais à ação do tempo. Esta arte ou este documento icônico (uma concepção de universo) permite uma catalogação, que por sua vez deriva de uma valorização morfológica, técnica e, também, iconográfica. Por isso, nosso tema apresenta um contexto histórico, uma origem, uma autoria, uma finalidade e uma estrutura cultural particular e específica. A partir daí avança-se para as investigações e os respectivos objetivos que se fundamentam em fontes literárias e documentos específicos sobre a obra e seu inventor. Para construir esta armação histórico/artística procura-se a ajuda de outras disciplinas, mas tendo como ponto fulcral de nossas preocupações a forma e o seu significado – é o conhecimento da obra ou do objeto artístico e o entendimento do seu universo

cultural. Numa proposta de síntese temos – a História da arte, a crítica de arte, a valorização estética e a valorização histórica. Tudo inseparável entre forma e conteúdo, tudo entre a biografia da obra e seus aspectos técnicos. No caso específico dos nossos tetos em simulação arquitetônica, temos a identificação de uma linguagem arquitetônica, um modelo ou formulário imagético ali representado e as elaborações científicas que permitirão que tais elementos arquitetônicos se constituem num bloco único de interpretação. É neste momento que os tratados de perspectiva e de arquitetura podem ajudar não apenas identificando os seus modelos linguísticos, mas sua componente operativa/executiva. Entenda-se aqui que o trabalho é um estudo entre a estrutura da decoração ilusionista com suas modulações arquitetônicas e a proximidade com os tratados de arquitetura na intenção de identificar ou buscar justaposições estruturais semelhantes.

O contexto dos objetivos da História da arte nos direciona ao objeto da História da arte. Qual seria este objeto? As diferenças morfológicas (estilísticas); a biografia dos artistas; a documentação; a iconografia ou as questões técnicas? Ao longo da historiografia cada um destes itens se constitui no objeto de estudo da História da arte, e aos estudiosos foram oferecidas milhares de imagens e centenas de bibliografias. Ora, o objeto de estudo da História da arte é a própria arte. É a sua subjetividade e sua diversidade de linguagem nos diferentes momentos e disposições geográficas, pois este objeto artístico é produto da atividade humana, como afirma José Fernandes Arenas. Ou poder-se-ia dizer que a arte é um produto artificial feito pelo homem e com a intenção de comunicar algo. A necessidade de criar imagens é diversa e oscila entre motivações espirituais e materiais. Busca-se, com o estudo da pintura de elementos arquitetônicos, o seu valor histórico/cultural e sua configuração formal como um produto técnico mental em qualquer momento histórico e/ou geográfico. Nesta sequência, a meta do historiador

da arte é valorizar e historiar a obra através da sua leitura, análise e interpretação. Esta última é o ponto de partida e os métodos são os caminhos para se chegar aos objetivos da disciplina. A História da arte como ciência social não só estuda o homem, mas também os seus objetos em sua atividade cultural, pois existem motivações históricas, técnicas, filosóficas, sociológicas e psicológicas, numa pluralidade metodológica.[4]

Estas questões normativas ou direcionais nos ajudaram na disposição do nosso tema, de modo a projetar nosso contexto investigativo. Situamos nossa proposta no estudo dos tetos pintados do tempo do barroco e do rococó, para uma ampliação entre a Europa e o Brasil, mas, no entanto, nosso foco era apenas o universo português e concentrado na primeira metade do século XVIII. Esta era a nossa meta. Mas o universo dos tetos pintados era imenso e não podíamos enveredar por uma pesquisa tão ampla. Saber recortar era nossa primeira aprendizagem. Decidimos abordar e privilegiar apenas as decorações com elementos picturais de arquitetura, ou seja, estudar sistematicamente a quadratura em Portugal. Mesmo assim tínhamos todo um país a desbravar, pois o estudo de Reynaldo dos Santos era a última abordagem sobre este complexo tema: até então não tínhamos noção das dificuldades. Mas organizamos nosso leque de possibilidades em propostas como, *as primeiras experiências no século XVI e a questão dos brutescos; as noções de perspectiva e quadratura; o ilusionismo espacial e o frontalismo pictórico; as discussões sobre o quadro recolocado; a presença de Vincenzo Bacherelli, de Antônio Simões Ribeiro, de Lourenço da Cunha; os métodos de pintar numa superfície curva e a dinâmica da membrana arquitetônica*; por fim, o ponto de grande novidade nesta discussão dos tetos pictóricos, isto é, *a prática da perspectiva e o estudo da tratadística*. Era a constituição das nossas pesquisas no início e que a partir deste momento seriam ampliadas para novas propostas investigativas.

[4] José Fernandes Arenas, *Teoria y metodologia de la Historia del arte*, Anthropos, 1982: neste texto consegui perceber muito sobre a teoria e a metodologia da arte, o que ajudou a construir melhor a justificativa do meu objeto de pesquisa.

O campo da representação perspéctica era mais visual e mais óbvio, no entanto, sempre ligado a questões sobre a tratadística, o que determinava uma nova janela perceptiva de conhecimentos, o que poderia gerar uma associação inédita na investigação dos tetos setecentistas em Portugal. Iniciamos nosso foco com algumas noções sobre a tratadística na Antiguidade com os estudos sobre Vitrúvio e os princípios da arquitetura antiga. Era um momento de grande novidade, pois o contato com este arquiteto romano agregaria novas possibilidades no entendimento da arte e arquitetura do Renascimento. O conhecimento da Antiguidade indicaria uma noção sobre as ordens arquitetônicas, um manancial de conhecimentos que muito ajudaria no entendimento da pintura de falsa arquitetura.

A disciplina que mais me ajudou na produção do meu mestrado e que permitiria continuar as pesquisas no doutoramento foi a cadeira de História da arte moderna, voltada para o estudo dos tratados do Renascimento, oferecida pelo Prof. Doutor Rafael Moreira, meu orientador no mestrado e no doutorado.

Toda a concentração na pesquisa do mestrado orientou-se para a pintura barroca em Portugal, especificamente as decorações de tetos durante a primeira metade do século XVIII. Para tal empresa, era preciso estudar os conceitos de perspectiva, escorço, quadratura e sua aplicabilidade na pintura de falsa arquitetura, ou seja, como os artistas enxergavam essa nova proposta decorativa. Os estudos me conduziram para o universo pictórico italiano, pois foram os primeiros a iludir espaços pintados em paredes e em tetos. Meu percurso em Florença foi de grande ajuda, mas faltava a componente dos tratados. Essa disciplina, com o Prof. Dr. Rafael Moreira, e o contato com o Prof. Doutor Vitor Serrão deram-me subsídio material de grande valor para continuar as pesquisas. Minha investigação estava voltada para o entendimento da pintura perspéctica em Lisboa após a vinda do pintor florentino Vincenzo Bacherelli para esta cidade em 1701:

um verdadeiro mediador cultural que mudaria todo o repertório decorativo em Lisboa nas decorações de tetos abobadados ou planimétricos. Uma mudança de forma, de conteúdo e de significado que ficaria marcado por toda a história da arte em Portugal e que se estenderia para o Brasil nas primeiras décadas do século XVIII e só se enfraquecendo a partir da década de 30 ou de 40 do século XIX. Tudo como uma profecia, seus formulários viajariam até terras brasílicas, difundindo parte dos seus modelos filtrados em universo toscano. Ora, a partir destas conclusões, temos outro processo cultural para estudar. Isto é: como estas formas viajaram para o Brasil e como se distribuíram por toda a América Portuguesa. Uma fonte de novas disposições formais e novos conceitos de espaço. O leque estava aberto: estudar Portugal e o Brasil na experiência da quadratura, tendo como ponto basilar o simulacro perspéctico de origem italiana.

Para essa etapa, dediquei-me aos conceitos e integração dos termos técnicos pertinentes aos tratados de perspectiva, os de óptica e a algumas questões sobre a geometria euclidiana, um enfoque amplo, mas condensado entre os séculos XVI e XVII. O ponto final estava condicionado para as decorações pictóricas e o tratado de perspectiva do jesuíta Andrea Pozzo. Aqui, lembrava-me das lições do Pe. Pfeiffer sobre a relação entre a "pedagogia dos desejos" dos jesuítas e a obra deste pintor. Outra mudança percebida no estudo das decorações ilusionistas era a importância do pintor de figuras (figurista) e o pintor de elementos arquitetônicos falsos (quadraturista). Essa disposição permitia criar a seguinte equação para a forma quadratura: uma pintura que continuava a arquitetura real; ampliar e/ou prolongar o espaço construído, mas sempre a partir de pressupostos perspécticos.

Enfim, o termo *quadratura* é intimamente ligado ao conceito de espaço nas formas simbólicas e à variabilidade na definição de um volume arquitetônico, no caso de parede, de teto abobadado ou de cúpula pintada. Era agora importante compor um exame

dos principais tratados de perspectiva entre os séculos XVI e XVII no contexto europeu, não esquecendo as consequências deste universo teórico no ambiente português entre os séculos XVI e XVIII. Vale a pena lembrar que os estudos sobre os tratados em Portugal[5] durante este período ainda não estão completamente finalizados, mas já aparecem recentes publicações em que este assunto é seriamente tratado. O contexto da tratadística é muito amplo e nosso objetivo não é envolver-nos num estudo milimétrico, mas, pelo contrário, apenas nos informar sobre sua existência no ambiente português da primeira metade do século XVIII. Assim, nos deparamos com um ponto essencial: procurar estes tratados entre o universo italiano, espanhol e francês para futuras conclusões. Pareceu-nos, neste momento, inviável toda essa extensa documentação teórica. Aqui compreendemos mais uma etapa já referida: saber delimitar e compactar o tema, as abordagens e o tipo de estudo a ser realizado. Concentramos nossa pesquisa na leitura de alguns tratados que seriam fulcrais para o entendimento das nossas preocupações e o texto do jesuíta Andrea Pozzo foi um dos que nos envolveu diretamente neste caminho, apesar de não ser o único que poderia nos remeter ao tema da quadratura. Este tratado era o centro das nossas preocupações, não apenas pelo seu conteúdo, mas pela sua grande difusão em todo o mundo, a partir do princípio do século XVIII. Ampliando os conhecimentos sobre estas fontes teóricas nos deparamos com outros tratados e que seriam igualmente importantes. Pode citar-se os três volumes do tratado sobre *La perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfevres, brodeurs, tapissiers, età autres se*

[5] Para uma visão de síntese (com referência bibliográfica) em relação a teóricos portugueses preocupados com este argumento veja: Magno Moraes Mello, *Perspectiva Pictorum – As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*, (tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa), 2002; Nuno Saldanha, "A literatura artística setecentista", in *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, pp. 203-213; *Pictura Poesis* (tese de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1993); J. M. Simões Ferreira, *História da arquitectura no Ocidente*. Lisboa: 2010. Veja ainda: Antônio Oriol Trindade, *A pintura integrada em tectos e abóbada e a perspectiva linear.* Cieba, Lisboa, 2015: um estudo interessante com desenhos geométricos e a constução perspéctica de alguns tetos em Portugal.

servans du dessein. Par un parisien, religieux de la Compagnie de Jesus, do jesuíta Jean Le Dubreuil, que publicou a primeira parte em 1642 e numa segunda edição em 1679; a segunda parte foi publicada em 1647 e a terceira parte em 1649. Apesar do seu nome não ser citado em outros textos, a sua publicação apresenta um manancial iconográfico fundamental e importantíssimo para qualquer quadraturista. Praticamente não existem referências sobre este teórico aqui no Brasil e nem mesmo em Portugal. O que não significa que seu impresso não possa ter sido conhecido no núcleo de decoradores luso-brasileiros. Acreditamos que no seio da Companhia de Jesus este tratado deveria ser conhecido e bem estudado, pois suas explicações e gravuras são nitidamente didáticas e operativas para um bom aproveitamento do desenho, da perspectiva e da pintura. Na esteira deste processo cultural envolvendo o ambiente científico da Companhia de Jesus, é pertinente referir o jesuíta e professor de matemática Inácio Vieira (1678-1739), em Santo Antão, por volta de 1709 e com atividade até 1720. Seus manuscritos foram muito importantes para a ciência em Portugal durante a primeira metade do século XVIII e influenciaria uma gama de outros teóricos durante toda a centúria. Seus estudos aproximam-se muito da decoração ilusionista. Os tratados de *perspectiva*, de *óptica*, de *dióptrica* e de *catóptrica* são conhecimentos que interagem muito bem com o ilusionismo arquitetônico e todo o aparato cenográfico. Basta dizer que em Lisboa havia muitos teatros e muitos quadraturistas eram também preparadores de cenas teatrais. Inácio Vieira, em seu texto, cita diversos autores como Alberti, Serlio, Jean Bullant, Dechales, Zanini, Frei Lourenço de San Nicolau, Palladio, Tacquet, Agrippa, De l'Orme, e Emmanuel Maignan, ou seja, desde teóricos e tratadistas interessados na pintura, como também na arquitetura e na ciência perspéctica. É este o universo da quadratura no espaço setecentista e oitocentista entre Portugal e o Brasil. Não importa se estamos em Lisboa, Roma, Madrid, Macau, Rio de Janeiro, Salvador ou em Ouro Preto, Diamantina, São João del

Rei e Tiradentes. O universo operativo da produção espacial tem direta ou indiretamente todos estes ingredientes para se formar. Estamos acostumados a pensar apenas em Andrea Pozzo, pois foi um dos tratados que mais obteve traduções em todo o mundo: desde o flamengo, o francês, o português, até o chinês. Isso é extraordinário, mas não podemos vincular os tetos ilusionistas a um estudo enquadrando em apenas um autor, mesmo que fosse Pozzo presente amplamente nos colégios jesuítas espalhados em todo o universo cristão como uma espécie de pedagogia mágica. Como historiadores, devemos nos rodear de todas as possibilidades e criar um universo envolvente para melhor estudar os tetos pintados. No Brasil acredito que ainda não estamos preparados para uma resposta definitiva. Os estudos ainda não contemplam a tratadística em todo o seu panorama. Se falta um inventário dos tetos pintados, falta igualmente um inventário dos tratados que circulavam na América Portuguesa entre os séculos XVIII e XIX. É neste contexto que vale a pena citar alguns itens do inventário do pintor Caetano Luis de Miranda, pois na lista aparece o texto de Pozzo, mas também outros que trataram da pintura, da perspectiva e da astronomia[6].

Isso significa que conhecimentos como astronomia, perspectiva, matemática, geometria, cenografia, cartografia e cosmografia estão de certa forma relacionados com a produção de elementos arquitetônicos em tetos, principalmente quando estamos diante de suportes abobadados ou cupulados, onde as

[6] Arquivo Histórico do Museu do Diamante – Bibl. Antônio Torres – Diamantina – MG; Cartório do 2º Ofício, maço nº 175. Parte do seu acervo vale a pena referir, pois enquadra perfeitamente com nosso escopo: quatro estampas pastoris; quatro estampas da História de Dom Quixote; uma estampa de pescaria; cinco estampas pequenas velhas de Reis de Portugal; duas estampas de charlatões; tinta e seis exemplares de desenhos para pintores; uma caixa de pintura com seus repartimentos instrumentos de pintura; uma caixa de pintura mais pequena; uma pedra marmore de moer tinta; um tinteiro [?] de chumbo; um oculos com armação de prata; Compendio das epocas por Antonio Pereira de Figueiredo (trata-se do oratoriano); Problemas para os medidores de terras dois volumes; Atalas [sic] pequeno um volume; Grados um volume; Calipino dois volumes em folio; Um Lexicó; Prespectivas dos pintores in follio dois volumes; Um lexicó velho; Dicionario Portugues por Morais; Dicionario Portugues por Luis Maria; Tentativa Theologica um volume (pe. António Pereira de Figueiredo, oratoriano); Arte da Tintura por Barthole dois volumes; Astronomia por Lalandi dois volumes em oitavo; Terencio um volume (cultura greco latina); Emblemas de Alciato um volume; Historia Natural de Buffon em trinta e quatro volumes; Tre esferas celestes terrestres e [armilarja]arruinadas.

dificuldades em compor arquiteturas ultrapassam a ideia tradicional de um suporte vertical e com as deformações anamórficas. Naturalmente um quadraturista não deveria ser um matemático, mas seu universo operativo passaria por todas estas ciências, para não falar da arquitetura, essencial para um perspéctico.

Para além das disposições sobre os tratados, era conveniente uma maior segurança em questões sobre perspectiva, seus pressupostos básicos e seu percurso a partir do Renascimento, até o século XVII. Ver estes espaços geométricos construídos e associá-los a um universo cultural tendo a representação perspéctica como uma linguagem nos aproximou de estudos específicos como os de Panofsky e o de Hubert Damisch[7], um estudo cuidadoso sobre a representação perspéctica do espaço apresentando para além de novos conceitos, uma análise paradigmática da perspectiva. Não se trata de uma história da perspectiva, mas histórias perspécticas, como o próprio autor salienta. Portanto, iniciar as leituras com estes textos foi um novo caminho a percorrer e nos permitiu uma melhor visualização sobre as questões espaciais inseridas num complexo cultural desde a Antiguidade. Cremos que o estudo sobre perspectiva, associado às investigações históricas, e que mais despertava atenção pela sua difusão no meio acadêmico italiano e português, é o ensaio de Erwin Panofsky[8] intitulado *A perspectiva como forma simbólica,* publicado em 1927: constitui um momento de atenção para o estudioso interessado no estudo da pintura e na problemática do espaço. Em seu texto, Panofsky faz uma análise da perspectiva a partir das questões levantadas durante o Renascimento e entende a perspectiva como sistemas de expressões plurais a partir de diferentes conteúdos ou concepções de visão e de espacialidade ao longo de uma trajetória histórico-cultural. Em certo sentido, segue a mesma linha de pensamento desenvolvida

[7] Hubert Damisch, *L'origine dela prospettiva*, Napoli, Guida Editori, 1992.
[8] Erwin Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993. A perspectiva com todos os seus processos e normas específicas produz uma configuração tridimensional numa

superfície plana (que é a própria pintura), transformando-a (a superfície) numa representação de sólidos perfeitamente aceitáveis dentro da nossa percepção visual. É importante analisar e comparar as análises de Panofsky com as de Hubert, Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987. (ed. ita. Guida Editori, 1992; ed. esp.Alianza Forma, 1997). Estes dois textos são basilares para um primeiro estudo sobre a perspectiva em termos históricos. Atualmente existem posições que questionam algumas propostas de Panofsky e avançam a novos questionamentos no estudo da representação perspéctica do espaço; contudo, continua sendo um texto obrigatório para o estudante iniciar suas reflexões. Entre os mais distintos estudos e investigações sobre a perspectiva citem-se: Emiliani, Marisa Dalai (ed) *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgresioni*, Florença, 1980; Decio Gioseffi, *Perspectiva artificialis – per la storia della prospettiva spigolature e appunti*, Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957; Decio Giuseffi, *Perspectiva artificialis*, Trento, 1957; Margaretha Huber, "Della prospettiva: sul rapporto tra «pensare e vedere» partendo dal Timeo di Platone", in *La prospettiva – fundamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, Florença, Edizioni Cadmo, 1998. Outro texto fundamental para o leitor iniciar um estudo sobre a perspectiva e suas repercussões ao longo da história com uma análise atual entre a visão da arte e da ciência é: Martin Kemp, *La scienza dell'arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994; Martin Kemp, *Imagine e verità*, Milão: Il Saggiatore, 1999. Em continuidade com algumas questões históricas e outras ideias divergentes é importante que o leitor estudioso desta disciplina analise outras propostas: Alessandro Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna, 1974; John White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milão, Il Saggiatore, 1971. (ed. esp. Alianza Forma, 1994); M.H Pirenne, *Óptica perspectiva vision, en la pintura, arquitetura y fotografia*, Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1974; João Pedro Xavier, *Perspectiva acelerada e contraperspectiva*, Porto: FAUP, 1997; Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid: Siruela, 1996; Margaretha Huber, "Della prospettiva: sul rapporto tra «pensare e vedere» partendo dal Timeo di Platone". In: *La prospettiva – fundamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, Florença: Edizioni Cadmo, 1998. Filippo Camerota, "L'esperienza di Brunelleschi", in cat. *Nel segno di Masaccio – L'invenzione della prospettiva*, Firenze, 2001; Dominique Raynaud, "Perspectiva naturalis", in cat. *Nel segno di Masaccio – L'invenzione della prospettiva*, Firenze, 2001; Rocco Sinisgalli, (cod.), *La prospettiva – fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'Antichità ao mondo moderno*, Firenze, Cadmo, 1998; Filippo Camerota, *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*, Electa, Milão, 2006. Muito interessante são as formulações de Hans Belting. *Florence et Bagdad – une historie di regard entre Oriente et Occident*. Gallimard, Bona, 2012; Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000 e ainda do mesmo autor *Forma y representación un análisis geométrico*. Akal, Madrid, 2008. Num estudo mais específico em relação à decoração ilusionista é importante ver: Fauzia Farneti, Dean na Lenzi (a cura di), *Realtà e ilusione nell'architettura dipinta*, Alinea, Firenze, 2006; e ainda dos mesmos autores: *l'architettura dell'inganno*, Alenea, Firenze, 2004; Fauzia Farneti, Stefano Bertocci (a cura di), *L'architettura dell'inganno* a Firenze, Alinea, 2002; relacionado com a pintura perspéctica vala a pena: *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il'400 e il '700*, (a cura di Maria Teresa Bartoli e Monica Lusoli), Firenze University Press, Firenze, 2015; *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico – quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (a cura di Stefano Bertocci e Fauzia Farneti), Artemide, Firenze, 2015; *l'arte della quadratura storia del restauro*, (a cura di Isabella Di Lido, Mimma Pasculli, Marianna Saccente), Schena Editore, Bari, 2020; *Un meraviglioso artificio – architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, (a cura di Stefano Bertocci, Anna Còccioli Mastroviti, Fauzia Farneti), Alinea, Firenze, 2023. Um texto interessante e que trata questões sobre o espaço e os espectadores é John Shearman. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Jaca Book, Foligno, 2008. Não como um ponto final em relação às indicações, pois no tema da perspectiva e do ilusionismo perspéctico a bibliografia é vasta, mas vale a pena referir um autor de quem gosto muito: Michael Kubovy, *psicologia de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Editorial Trotta, Valladolid, 1996.

anos antes por Ernst Cassirer[9]. É comum ouvirmos que a perspectiva reproduz o modo natural de ver, isto é, que vemos em perspectiva. No entanto, o ponto de partida de qualquer estudo sobre esta matéria exigirá que a compreendamos tal como ela é: um sistema artificial que permite representar um espaço tridimensional e unitário sobre um plano. É neste momento que se compreende e se reconhece a fórmula simbólica de Cassirer, descendente por sua vez do conceito kantiano de espaço.

No entanto, vale a pena referir alguns nomes de autores não portugueses que com certeza influenciaram o universo artístico e teórico em Portugal (e em toda a Europa a partir do Renascimento, até finais do século XVII) entre os séculos XVII e XVIII. Esta difusão irá ocorrer não só através da própria divulgação do conteúdo de seus textos, mas também através da circulação de gravuras não só sob o ponto de vista da iconografia religiosa ou mitológica, mas, ainda, em relação a partes soltas de alguns tratados de perspectiva, de pintura ou de áreas afins. Este tema em Portugal não está completamente examinado, muito menos no Brasil. O seu estudo tem tido avanços e iniciativas não só respeitantes à arquitetura, mas também a pesquisas sobre tratados de pintura, sobre música, desenho e escultura[10]. Todavia, o estudo dos tratados em Portugal é um

[9] Ernst Cassirer, *Mito e concetto*, Florença, La Nova Itália, 1992, p. 100. Segundo o autor, "si puo assumere il concetto del simbólico in modo da intendere con esso una "direzione" completamente determinata del concepire e del configurare spirituali, che come tale ha poi fronte a sé una "controdirezione" non meno determinata. (Usamos a tradução italiana do original alemão de 1925).

[10] Para a arquitetura, ver Rafael Moreira, "Tratados de arquitectura", in *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 492-494; do mesmo autor, e sobre arquitetura militar, ver "Engenharia militar", in *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, 155-159. Para a pintura, ver Nuno Saldanha, "A literatura artística setecentista", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, pp. 203-213; *Pictura Poesis* (tese de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1993); "Tratados de pintura", in *Dicionário de arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 496-499. Sobre escultura, ver "Tratados de escultura", in *Dicionário de arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 498-496; sobre o desenho, ver Margarida Calado, "Desenho", in *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 146-148; Joaquim Oliveira Caetano e Miguel Soromenho, *A ciência do desenho*, Lisboa, BNL, 2001. Refere-se que recentemente foi publicado uma significativa investigação sobre este argumento em Portugal: Cfr. Ana Duarte Rodrigues, Rafael Moreira, *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011. Este último com uma significativa atualização bibliográfica sobre a tratadística em Portugal. Lembre-se ainda que as investigações de Ana Duarte e Rafael Moreira fazem parte de um grupo de pesquisa financiado pela Fundação Ciência e Tecnologia (que também faço parte), em Lisboa, projeto este intitulado Projecto Arts Treatises in Portugal, coordenado por estes dois investigadores e que conta com a participação de tantos outros pesquisadores.

campo novo e que necessita ser devidamente descortinado. Para compreender a questão da representação perspectivada, primeiro sob um ponto de vista especulativo e depois prático, é importante realizar um estudo de conjunto não só relativo a textos impressos, mas também a manuscritos que abundam entre as inúmeras bibliotecas luso-brasileiras.[11]

Inicialmente, e como ponto de referência para muitos pintores e teóricos da perspectiva, cite-se aqui um dos mais significativos textos da segunda metade do século do Quinhentos[12]. Referimo-nos ao *Le due regole della prospettiva*, de Jacopo Barozzi, Vignola (1507-1573)[13]; não ignorando o tratado de Piero della Francesca intitulado *Da perspectiva pingendi*, compilado no fim do século XV, e o de Leon Battista Alberti[14] (1404-1472), em 1435. Em França, em 1505, aparecerá o *De artificiali perspectiva*, por Jean Pèlerin,[15] (1435-1524). Logo em seguida Sebastiano Serlio (1475-1554), no Secondo libro do seu *Trattato de architectura*, publicado em 1545, estuda igualmente a perspectiva. Em 1568, Daniel Barbaro (1513-1570) publica *La pratica della prospettiva* (...); em 1596 era publicada *La pratica di prospettiva del cavaliere*, de Lorenzo Sirigatti (? -1597)[16] ; logo depois o *Artis perspectivae plurium genenerum elegantissimae formulae, multigenis forctibus*

[11] É de se referir os estudos sistemáticos que o Prof. Dr. Henrique Leitão tem realizado sobre os manuscritos e impressos da BNP sob o tema da História da ciência, para além dos prêmios que tem recebido em relação a estes estudos. Realmente uma investigação fulcral e que deveria ser feita nas bibliotecas do Brasil.

[12] Faremos referência a poucos tratados e de modo aleatório. Nossa escolha não busca dar mais ou menos importância aos textos.

[13] Jacopo Barozzi da Vignola, *Le Due Regole della Prospettiva Pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarj del R. P. M. Egnatio Danti*, Roma, 1583. A bibliografia sobre os estudos referente a este arquitecto-pintor é muito vasta e diversificada, citaremos aqui os textos onde é possível encontrar uma vasta referência sobre seu trabalho: Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9/10, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, e Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988.

[14] Leon Battista, *De Pictura*, 1540: Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través – La Perspectiva en las Artes,* Madrid, Siruela, p. 54 e 58; João Pedro Xavier, *Perspectiva, perspectiva Acelerada e Contraperspectiva*, Porto, FAUP Publicações, 1997, pp. 17-93: neste estudo faz-se uma evolução do sistema "brunelesquiano" até ao sistema das duas regras de Vignola. Ainda sobre Alberti, ver a abordagem de Joaquim Garriga, "La intersegazione de Leon Battista Alberti I", in *Revista del Departament d'Història de L'Art Universitat de Barcelona*, n.º 20, 1994, pp. 11-57.

[15] Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9/10, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, pp. 311-312; Andrés de Mesa, "Entre la práctica artesanal y la teoria de la visión. El concepto de pirâmide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pèlerin Viator", in *D'Art perspectiva i Espai Figuratiu*, vol. 20, Barcelona, 1994, pp. 59-113.

[16] Lorenzo Sirigatti, *La pratica della prospettiva*, Veneza, 1625. Veja um pequeno estudo em: Wiebenson, Dora, *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, p.212.

nonnullisq (assim) hortulis (...) de Hans Vredman de Vries[17] (1527-1604). No século XVII, a teoria sobre a perspectiva avança de modo avassalador. Assim, vê-se a obra *Perspectivae libri sex* de Guidobaldo del Monte[18] (1545-1607), publicada em 1600. Outro grande matemático, Girard Désargues[19] (1593-1661) irá expor o *Méthode universale de metre en perspective les objects donnés réellement ou en devis, avec leurs proportions (...)*, publicado em Paris, em 1630. Um pouco mais tarde aparece a obra já citada de Jean Le Dubreuil[20] (1602-1670), *La perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfevres, brodeurs, tapissiers, et autres se servans du dessein – par un parisien, religieux de la Compagnie de Jesus*, em Paris, 1642 (conhecendo muitas reedições ao longo dos séculos XVII e XVIII). Paralelamente a toda esta situação, a década de trinta do século XVII iria continuar a criar novas possibilidades. As questões sobre a perspectiva cilíndrica foram elaboradas pelo matemático Jean Louis Vaulezard na *Perspective cylindrique et conique, ou traité dês apparences veues par le moyen dês miroir cylindrique et conique, soient convexes ou concaves (...)*, publicada em 1630, ou com alguma cópia em 1631[21]; do pintor e também matemático, Jean François Niceron (1613-1646)[22], encontramos a obra *La perspective curieuse, ou magie artificielle dês effets merveilleux de l'optique*

[17] Martim Kemp, *La Scienza dell'Arte, Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994, p. 128: artista plenamente inserido na atmosfera do maneirismo do momento: ver as figuras 210-212; Luigi Vagnetti, "Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel cinquecento", *La Prospettiva Rinascimentale Codificazioni e Trasgressioni*, Firenze, 1980, pp. 463-464; Harry Robin, *The Scientific Image*, New York, Freeman, 1992, p. 203.

[18] Guidubaldo del Monte, *Perspectiva libri sex*, Veneza, 1609. Confira análise em: Martim Kemp, op. cit., p. 103.

[19] Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-10, Firenze, 1979, pp. 389-390; Dora Wieberson, op. cit., pp. 217-218.

[20] Jean le Dubreuil, *La Perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfevres, brodeurs, tapissiers, età autres se servans du Dessein. Par un Parisien, Religieux de la Compagnie de Jesus*, Paris, 1642. Sobre a polémica deste tratadista com Abrahm Bosse, ver Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-19, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, pp. 394-396; Dora Wieberson, op. cit,. pp. 219-220; Martim Kemp, *La Scienza dell'Arte, Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994, p. 103. Este tratado em 3 volumes existe na BNL.

[21] Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-19, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, p. 386.

[22] Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la Perspectiva*, Madrid, Siruela, 2000, p. 401.

(...) publicada em Paris, em 1638. No final do século XVII surgem mais algumas publicações que marcaram a extensão pictórica da construção perspectivada. Em 1672 aparece a primeira edição dos *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla; fiori per facilitare l'intelligenza; frutti per non operare ala ciega. Cognizioni necessarie à pittori, scoltori, architetti, ed a qualunque si deletta di disegno (...)* por Giulio Troili ou Trogli, chamado Paradosso (1613-1685)[23]; Segundo Poudra[24] esta obra é de certa importância para a difusão dos conhecimentos perspécticos, pois apresenta uma exposição aprazível e com algum sucesso entre as suas edições. Giulio Troili expõe com nitidez os procedimentos perspécticos albertianos, os de Dürer, e o uso do pantógrafo do padre jesuíta Cristóvão Scheiner (1573-1650)[25]. Para fechar o nosso leque sobre estas questões, nos últimos anos do século XVII reafirma-se aqui o tratado do jesuíta Andrea Pozzo[26], cujo texto influenciaria teóricos e pintores-decoradores em toda a centúria do século

[23] Giulio Troili, *Paradossi per praticar ela prospetiva senza saperla*, Bologna, 1683: Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-10, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, p. 413, afirma que Troili não só conhecia, como também usou muito o tratado de Jean Dubreuil; Ingrid Sjostrom, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stocolm, 1978. Sobre Troili vale a pena conferir: Marinella Pigozzi, "Andrea Pozzo tra Giulio Toili e Ferdinando Galli Bibiena", in *Atti del Convegno Internazionale – Andrea Pozzo*, Valsolda, Echeo, 2011, p.31-44; da mesma autora: "GiulioTroili e Giuseppe Barbieri, architetti e gesuiti che giocano con la scienza della quadratura al confine tra virtuosismo pittorico e fisica traduzione di principi geometrico-matematici", in *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il' 400 e il 700*, (a cura di Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli), FUP, Firenze, 2015, pp. 415-423.

[24] Noel Germinal Poudra, *Histoire de la perspective ancienne et moderne, contenant l1exposition de toutes les methodes connues de perspective, et une analyse des ouvrages sur cette science*, Paris. 1864.

[25] Christopher Scheiner, *Pantographice seu ars delineandi*, Roma, 1631: Dora Wiebenson, op. cit., pp. 223-224; Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-10, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979.

[26] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 2 vols. Roma, 1693/1700. É importante referir igualmente o texto de H. Pfeiffer S.J. "Pozzo e la spiritualità dela Compagnia di Gesù", in *Andrea Pozzo*, (org. Alberta Battisti), Milão/trento, 1996. Veja recentemente: *Mirabili disinganni, Andrea Pozzo (Trento 1642- Viena 1709) pittore e architetto gesuita* (org. R. Bosel e Lydia Salviucci Insolera) – catálogo da exposição, Roma, 2010; Elizabetta Corsi, *La Fabrica de las Ilusones – los jesuítas y La difusion de La perspectiva lineal em China, 1698-1766*. Mexico, El Colegio de México: 2004; Elisabetta Corsi, "La fortuna del trattado oltre i confini dell'Europa". In: Richard Bosel, e Lydia Salviucci Insolera. *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento, 1642 – Vienna, 1709) Pintte e architetto gesuita*. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2010; Robert, C Enggass, "La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù". In: *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio*, Milano: Skira, 1999; Sobre Andrea Pozzo e sua repercussão na Europa, na América e na China foram organizados a partir de 2009 até 2010 uma série de congressos internacionais sobre sua obra teórica e a praticidade didádica na organização de seu texto. As indicações acima contêm referências bibliográficas destes encontros internacionais.

XVIII e grande parte do século XIX. Fica aqui apenas um ponto a refletir, pois adiante o texto pozziano será novamente examinado.

A partir deste ponto é conveniente iniciar uma reflexão sobre algumas questões históricas e teóricas/culturais. A construção perspéctica do espaço para os jesuítas pode ser considerada como um modo de construção racional de toda a visão divina, na intenção de estabelecer uma espécie de ordem simbólica do universo. Numa síntese: a prioridade é a catequese, a fala com Deus, ou melhor, buscar e encontrar Deus em todas as coisas. Assim, além da sistemática da construção perspectivada do espaço, o programa da arte barroca está vinculado às diretrizes da Contrarreforma, período em que se inicia uma maior comunicação entre o homem e a obra de arte, num ousado sentido de persuasão/sedução. Sabe-se que a cenografia instituída em qualquer interior, de qualquer templo, a partir deste período, irá refletir o esforço jesuíta de levar para mais perto dos devotos a mensagem do Evangelho, sendo assim induzidos a se comunicar com as personagens ali representadas e em perfeita sintonia com as ideias de Inácio de Loyola, expressas nos seus *Exercícios espirituais*. Esta postura encontra eco no Princípio e Fundamento,

> pois o homem foi criado para falar, fazer reverência e servir a Deus nosso senhor e mediante isso, salvar a sua alma; e as coisas sobre a face da Terra foram criadas para o homem, e para ajudá-lo no prosseguimento do fim para o qual fora criado. De modo que, usará delas tanto quanto para alcançar o seu fim e tanto quanto se libertará delas se isso impedir a concretização do mesmo.[27]

A partir destas proposições, o contexto divino deve tornar-se mais próximo e sensível em relação às paixões humanas. Com

[27] Santiago Arzubialde S. J., *Ejercicios Espirituais de S. Ignacio. Hostoria y Analisis*, Bilbal, Mensajero Sal Terrae, 1991, pp. 71-73.

tal ânimo, compreende-se bem como a Igreja foi ao encontro da "forma barroca" sem qualquer reserva[28]. É neste sentido que podemos indagar-nos

> che cosa sia il barocco nel suo motivo più profondamente spirituale non riguarda gli interssi della chiesa, che invece al barocco si rivolge come a strumento particolarmente adatto alle nuove finalità da perseguire. Senso, immaginazione e fantasia popolari possono trovare nel nuovo stile un appagamento e un impulso di forza eccezionale. Lo splendore dei tempi, la liberta delle fantasie, l'inesauribile creatività delle forme più ardite, i marmi, i bronzi, gli stucchi, le luci, i colori, tutto vale a sedure l'occhio incantato e a sollevare gli animi in un'atmosfera gioiosa.[29]

É perante todo esse discurso em torno da relação Barroco/Contrarreforma que a representação perspectivada passa a ser um meio científico à disposição da postura da Igreja pós-tridentina[30]: encontra-se Deus em todas as coisas. Cabe destacar que muitos jesuítas se interessaram por estas questões matemáticas e geométricas, como bem salienta Saverio Corradino S.J., pois que

> nel secondo Cinquecento e nel Seicento l'impegno dei Gesuiti per le scienze esate attraversava tuto l'ambito, dall'insegnamento nei collegi alla ricerca in prima linea, e dalla scienza pura ale applicazioni: in conformità con l'indirizzo immediatamente pratico che la matematica assunse dall'inizio del Rinascimento e che conservò al meno fino a tutto

[28] Cfr. William V. Bangert, *História da Companhia de Jesus*, Porto: Apostolado da Imprensa, S. Paulo, Loyola, 1985; Aldo Scaglione, *The Liberal Arts and the Jesuit College Systems*, Amsterdam, Phil, John Benjamins, 1986; Ugo Baldini, *Saggi sulla Cultura della Compagnia di Gesú (secoli XVI-XVIII)*, Padova, CLEUP Editrice, 2000; Romano Gatto, *Tra scienza e immaginazione. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.),* Firenze, Olschki, 1994.

[29] Ugo Spirito, "Barocco e Controriforma", in *Retorica e Barocco*, *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1954, p. 214.

[30] Arthur H. Chen, Macao: *Transporting the Idea of Linear Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macao, 1998, p. 16. Sobre esta relação da arte barroca com a Contra Reforma veja outros autores específicos: Carlo Giulio Argan, "La «Retorica» e l'Arte Barocca", in *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955; Carlo Giulio Argan,"La «Retorica» e l'arte barocca", in *Retorica e barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955; Rosario Assunto, "L'universo come Spettacolo e L'unità de Infinito", in *Infinito e Contemplazione, Gusto e Filosofia dell'Europa Barocca*, Napoli, 1979.

> il Seicento. Le questioni di geometria sfociavano quindi i temi di astronomia, gnomonica, ottica, prospettiva, scenografia, architettura, fortificazioni, cosmografia, calcolo vettoriale, trigonometria, cartografia, arte della navigazione, e talora, come in antico, di musica (...) perciò era normale per i Gesuiti, come per gli atri studiosi, che un matematico si occupasse di astronomia, di ottica, di meccanica.[31]

Estes estudos referidos acima e advindos do Renascimento instrumentalizaram este processo para uma melhor atuação da sua mensagem, afinal a prática do jesuíta encontra eco nas representações imagéticas do buscar e encontrar a Deus, como já foi salientado no parágrafo anterior. É um processo científico, técnico, mas com uma vertente cultural e aberta aos homens, que estudam desde a retórica, a filosofia e, no nosso caso, as questões científicas e matemáticas. Um processo todo unificado naquele tempo e que hoje encontra-se separado. É o veículo efetivo da comunicação e da representação visual. O que importa é a constante procura da Companhia em levar até os fiéis uma composição ordenada e sistemática do universo, segundo os seus próprios ideais de conduta e de valores. Não se pode esquecer que para Inácio de Loyola a contemplação e o apostolado estavam identificados com a memória artificial, e não com a memória natural.

A questão central é saber o que tudo isso tem a ver com a representação perspectivada e por que razão estes religiosos (cite-se aqui um exemplo clássico com Robert Grosseteste (1168-1263) iriam preocupar-se com questões tão complexas como a estruturação do espaço em termos de projeções e construções perspectivadas e propriedades dos raios luminosos. Responder a esta questão em sua totalidade neste momento não é possível e não é nosso objetivo, entretanto, pode afirmar-se que no centro do problema está a instrumentalização de um método para alcançar as suas finalidades mais profundas:

[31] Saverio Corradino S.J., "I gesuiti e la geometria nel Seicento", in *Andrea Pozzo*, Alberta Battisti (a cura di), Lumi, Milano-Trento, 1996, pp. 63-73.

mover à piedade e aumentar a devoção numa sólida elevação do sentimento e da fé, não esquecendo a busca por Deus, ou seja, uma postura da Igreja muito antes dos jesuítas. A configuração de um espaço que imitava a realidade era a forma mais rápida, objetiva e sedutora de dar a mensagem pretendida. Estudar e aplicar as leis da construção espacial tornava-se um meio, a partir da pedagogia dos desejos, fundamental na intensidade da persuasão. Como se sabe, o lugar e as imagens sutilmente formalizados nos Exercícios espirituais encontram eco na narrativa das Sagradas Escrituras. Inácio de Loyola usa a arte da memória para descrever as imagens ausentes dos Exercícios Espirituais: primeiro, extrair a imagem; segundo, transformá-la em imagem divina (perfeita) e, por fim, retornando ao fiel em forma de vocábulo. Tendo na mente tais imagens, a arte tem o interesse particular dos seus fins catequéticos. Para chegar a uma composição, vendo-se o lugar numa espécie de cenário ou representação teatral, é que

> o desenvolvimento do teatro jesuíta coincide com o interesse dos tratadistas da Companhia de Jesus pela teoria do drama, pela arquitetura teatral e pelas invenções da "scenografia e da scenotecnica (...) Dubreuil foi o primeiro a apresentar em seu tratado um modelo de cenografia em perspectiva prevalecendo o uso de bastidores ao invés do uso de elementos de relevo (...) o que significava que a profundidade da cena era limitada tanto na realidade como no efeito óptico.[32]

Em um esquema, podemos sintetizar: a finalidade da Ordem Jesuíta era o apostolado (doutrinar/difundir) e, como afirma Massimo Pampaloni, viver a vida divina; arte barroca: um meio para este fim; tornar presente a história sacra. Neste contexto

[32] Irene Maurczarz, "La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatral al Collegio Romano: Maciej Sorbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo", in *Convegno di Studi I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Roma, 1994, pp. 349, 361-364 (referência traduzida por nós). Veja também sobre a tratadística: Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitetura de Alberti a Ledoux*, Madrid: Hermann Blume, 1988. Como um complemento das referências entre o espaço cenográfico e a quadratura seria interessante uma análise em conjunto: Giulio Carlo Argan e Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1990; e Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través La Perspectiva en lás Artes*, Madrid, Serbal, 2000, p. 54; Rocco Sinisgalli, *Una Storia della Scena Prospettica dal Rinascimento al Barocco*, Fiesole – Firenze, Edizioni Cadmo, 1998; Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, nº9-10, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979.

destacam-se dois pontos, ou seja, motivação e contemplação. Por consequência, há que se considerar a iconografia, o seu valor na meditação de uma cena sacra, não especificamente para instruir, mas sim motivar, a partir da vida cotidiana e de uma visão prática do mundo. Em cada cena um significado e em cada significado um esquema de reflexão. Tudo isso ligado ao processo imagético da Igreja, o sentido de totalidade e unidade entre pintura, escultura, retábulos, azulejos e arquitetura: ver separadamente é fragmentar o que antes estava construído envolvendo uma determinada comunicação específica e singular[33]. Tudo sintetiza o processo narrativo/historiado. Contemplação/motivação: influir no fiel a glória divina e encurtar as distâncias entre Deus e a imagem. Foi o interesse pela imaginação que permitiu que a representação perspectivada difundisse esse ideal: uma cena representada em perspectiva organiza a distância entre o fiel no espaço terreno e os santos no espaço divino. Nesse sentido, os jesuítas conseguem juntar arte, conhecimento (ciência/tecnologia/) e religião. O culto da fé e da revelação transforma-se no conhecimento do Absoluto através dos sentidos na percepção tridimensional do espaço. É a arquitetura de uma pseudo-ordem cristã do universo conseguida graças a uma origem geométrica e sistematizada do infinito – o triunfo da retórica *visual do ut pictura sermones*. A ciência tinha agora a função de difundir métodos que justificassem a veracidade do mundo espiritual para uma completa persuasão. A perspectiva linear ou *artificialis* torna-se assim o modo de explicar (a ferramenta necessária a partir do que foi colocado anteriormente na *regra do tanto quanto*) ou de expor a configuração infinita do universo, de modo finito e perceptível aos olhos do fruidor.

Após este exame sobre a perspectiva, a partir de alguns conceitos preliminares e sua difusão em alguns tratados considerados por nós significativos no processo operativo da

[33] Todo este contexto pode ser revisto e sintetizado em: Heinrich Pfeiffer, "Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù", in *Andrea Pozzo* (a cura de Alberta Battista), Lumi, Milano-Trento, 1996, pp. 13-16; Massimo Pampaloni, "A forma do Jesuita: os Exercícios Espirituais" in (org.) Magno Moraes Mello, *Cultura Arte & História*, Fino Traço, Belo Horizonte, 2014, pp. 15-24.

representação tridimensional do espaço, nosso percurso segue para o século XVIII, quando Portugal[34] irá conhecer, na primeira metade desse século, um momento propício, com a abertura do país ao estrangeiro, não só na procura de uma nova estética (ou forma artística), mas também com uma abertura ao ensino: as condições financeiras propícias com o novo ciclo econômico da Capitania do Ouro e, apenas como lembrança desta nova proposta cultural/artística, a Academia Portuguesa em Roma funcionando entre 1718 e 1728: aqui breves menções. Um pouco anterior a este período, mas preso a estas mudanças desde os anos iniciais do século XVIII, vemos o matemático Inácio Vieira como professor de matemática em Santo Antão, produzindo um manuscrito intitulado *Tratado de Perspectiva*. Ora, suas aulas iniciaram em 1709 e permaneceram nesse colégio até 1720, com uma carga teórica, mas também, muito especulativa, como ele mesmo pode afirmar,

> (...) ja dicemos asima que este quadro todo era pratico, e se derigia à praxe; e asim como na Architectonica primeiro se entende nos fundamentos, do que se levante a fabrica, asim tambem a sciencia da perspectiua primeiro deue tratar dos seos fundamentos: pello que em primeiro lugar daremos toda a ichnografia geometrica, e como se pode, e se deue por em perspectiua no lenso com o methodo mais facil que puder; ainda que em alguns cazos seja necessario estenderse mais. Tambem dicemos [sic] que nella desudaremos [sic] nos planos horizontais, principalmente naquelles em que insiste a taboa; ainda que tambem hauemos de dar methodo de dilinear em outros planos a esse paralelos, ainda que estejaõ sobre, ou debaxo do tal plano horizontal.[35]

As questões históricas culturais, as disposições teóricas e a relação com o universo dos jesuítas são conteúdos primordiais

[34] Nuno Saldanha, "A muda poesia. As poéticas da pintura no Portugal de Seiscentos", in *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, IPPAR, 1998, pp. 85-105; veja também Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and The Arts*, 2.ª ed. Princeton, 1980, p. 183. Um dos maiores especialistas da relação entre Filosofia e Arte do Renascimento até ao século XVIII: era alemão, fugido em 1935 para a América.

[35] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 35.

para nossa investigação, permitindo-nos ampliar as pesquisas ao longo de todo o nosso percurso. Por outro lado, não se pode deixar de pensar que estamos perante a primeira metade do século XVIII, isto é, um momento de grande triunfo e integração cultural e artística com o reinado de D. João V, permitindo a presença de inúmeros artistas de fora de Portugal (Itália e França). A insistência de um conceito de belo ainda presente nas pinturas italianas, mas somado a uma nova mensagem monárquica advinda da França. A efervescência relativa ao período joanino em Portugal também se antevia nas experiências que aconteciam no Brasil na mesma época, seja na franja litorânea ou na Capitania do Ouro.

Esta nova postura metodológica determinava uma repercussão inédita: colocava a pintura de perspectiva em Portugal como um capítulo autônomo da pintura entre os séculos XVII e XVIII. Era a superação definitiva das grandes modas "maneiristas" (o brutesco e os caixotões) pela pintura de quadratura, fato que, só por si, legitima esse processo investigativo. Nossa abordagem foi empreendida em formas metodológicas partindo de fora das obras, em estudo pelo método comparativo, e da agilidade do discurso analítico das formas que as coberturas pintadas no barroco joanino supõem, ou seja, agora partindo de dentro das obras em estudo. Foi basilar o rigor da reconstituição das bases teóricas de raiz *pozzesca* e as várias cópias e manuais neles inspirados onde se desenvolve o modo de utilização do "engano do olho". Nossa investigação a princípio contava até então com uma parte inteira dedicada aos aspectos técnicos na decoração dos tetos: especial registro sobre o modo como é reconstituído, à luz do "tratadismo", "o modo de fazer" destes pintores, como um capítulo organizado no âmbito estatutário dessa nova camada emergente de artistas, designados por nós como "pintores de arquitetura".

Ressalta-se que a História da arte atual dá particular relevo ao estudo da produção dos pequenos centros de periferia, no

quadro de uma *microhistória* da arte organizada na elaboração de pesquisas que podem convergir em longos processos investigativos. Contudo, deve-se situar bem essa problemática cultural muito precisa, que varia consoante os estímulos locais. No caso de Portugal, pode-se pensar em Coimbra, Beja, Braga ou Santarém. Adverte-se, como pistas, que igualmente seguimos o prestígio crescente dos "pequenos centros", onde a rivalidade das confrarias campeia entre programas de arte total e rupturas com tradições seiscentistas, onde a luta pela instalação de dioceses (Beja) se desenha com a força do debate que surge em academias literárias ascendentes (Santarém), e onde a pintura de tetos se configura como arma ligada ao campo das ideias, à modernidade dos espaços, ao entendimento do barroco e à internacionalização: o mesmo acontece no Brasil e na Índia. Evidencia-se um foco importante, ou seja, a constatação de que a viragem quadraturista ocorre no reinado de D. Pedro II e se consubstancia no de D. João V. A maior preocupação não foi centrar só a análise nos anos do Magnânimo, mas dar ênfase ao momento de *aggiornamento* e concomitante abertura do figurino iniciado anteriormente.

As investigações foram iniciadas ainda em 1998 com a etapa final da publicação de meu primeiro livro pela Editorial Estampa. O tema era ainda as pinturas parietais do tempo do barroco, mas agora concentrava mais atenção ao universo de pintores estrangeiros que visitaram Portugal e ali deixaram sua marca. Empreendemos uma metodologia já usada em Itália e que em Portugal foi modificada com algumas interlocuções. Para uma pesquisa deste porte era preciso contar com três tipos de catalogação, pois meu projeto agora ultrapassava Lisboa e atendia a todos os centros mais importantes de Portugal e que dispunham de uma decoração *italianizante*. Em verdade o objetivo era estudar a presença da pintura italiana, sua tratadística coeva, as repercussões e os processos operativos a partir de uma possível prática de conceitos formais e técnicos.

Dedicamo-nos na elaboração de três tipos de arquivos/ inventários. O primeiro, imagético, pois era preciso recolher todas estas imagens e separá-las em espécie de base de dados; o segundo, um arquivo de documentos, pois deveríamos separar toda a documentação publicada sobre este tema ou sobre os pintores que então pertenciam ao nosso foco de estudo; o terceiro arquivo destinava-se ao registro, pois era importante analisar os textos que foram produzidos sobre este tema e que permitiriam individualizar nossa discussão, nossas hipóteses e afinar nossos pressupostos.

A partir deste ponto a principal tarefa foi iniciar uma série de viagens pelo país, individualizando as principais igrejas e/ ou conventos e arquivos para recolha de fontes documentais e espécimes iconográficos. Para além dos arquivos em Portugal retomamos nossos contatos com Florença, pois a principal tarefa era a de investigar a presença de um florentino em Lisboa, entre os anos de 1701 e 1721. Enveredamos por pesquisas no *Archivo di Stato* de Florença e mapeamos significativa documentação sobre Vincenzo Bacherelli (1672-1745)[36]. Portanto, um gênero decorativo ou um exercício de estilo que se desenvolveu em Itália, avançou para Portugal, chegou ao Brasil litorâneo e também ao interior, como Goiás Velho e a Capitania do Ouro. As pesquisas atingiam os centros de maior importância política ou religiosa em Portugal. Por exemplo: Lisboa, Miranda do Douro, Mirandela, Açores, Podence, Estevais, Celourico da Beira, Oliveira do Hospital, Lamego, Viseu, Braga, Chaves, Lagos, Tavira, Porto, Faro, Évora, Braga, Coimbra, Santarém. Enfim, centros onde a decoração perspéctica estava presente e onde poder-se-ia encontrar uma linguagem mais próxima dos modelos italianos. Nosso objetivo era unir em um mesmo estudo a difusão de um

[36] Importa referir que nos anos de 2012 e 2013, quando do estágio pós-doutoral em Florença, sob a tutoria da Prof.ª Fauzia Farneti, da Università degli Studi di Firenze, realizamos intensa investigação no Archivo di Stato da mesma cidade, na procura de novos dados sobre Vincenzo Bacherelli.

modelo florentino em Portugal e ligá-lo ao universo dos tratados de perspectiva ou aos estudos de óptica, passando pela análise cuidadosa do tratado do jesuíta Andrea Pozzo. A centralidade neste texto já foi anteriormente assinalada e deve-se lembrar que toda a tratadística coeva é basilar para o estudo da quadratura no mundo português. Priorizar sim o texto de Andrea Pozzo, mas não o caracterizar como única e exclusiva fonte de referência. Lembre-se que estamos estudando o momento quadratura entre todo o século XVIII e parte do XIX, entre Portugal e o Brasil. Os tetos pintados não se resumem em suntuosas produções de pura quadratura matematizada. Percebemos fragmentos de arquitetura, arquiteturas isoladas, nuvens frontais em espaços planimétricos, divisórias em modo de gradaria, balcões semi-circulares, multiplicidades de entablamentos sem um rigor tratadístico, pois fogem muitas vezes de medidas proporcionais. O Brasil apresenta uma cronologia avantajada, regiões extensas com variações formais entre si. Numa organização quase continental, com regiões distantes entre si, por centenas de quilômetros, as variações operativas/técnicas estão quase "fora do controle", isto é, devem ser estudadas em cada caso e não com expectativas pré-concebidas. Tudo isso numa circunstância da qual ainda hoje não temos a verdadeira grandeza dos motos, dos métodos, da organização intrínseca, das repercussões teóricas e das variações dos receituários.

Foi nesse sentido que criamos um projeto de inventariação de modo a publicar informações sintéticas referentes aos nossos espécimes em estudo. Uma amostra das capacidades decorativas de cada zona para, enfim, criar um corpus mais abrangente que permitisse estudos mais complexos. Isso acarretou um acordo com as respectivas prefeituras em Portugal com o compromisso de pesquisar, fotografar, examinar e publicar os resultados em forma de livro. A contrapartida era apenas a publicação e o acesso aos arquivos e a qualquer local onde seria importante realizar as

fotos. Isso permitiu publicar um inventario da cidade de Faro[37], outro da cidade de Santarém[38] e outro da cidade de Évora[39]. Todos eles fruto de pesquisas dedicadas à pintura barroca de falsa arquitetura. Portanto, em Portugal tivemos a oportunidade de publicar quatro livros específicos de História da arte, a partir de investigação arquivista e imagética com textos dedicados ao estudo e interpretação da pintura de simulação arquitetônica durante o reinado de D. João V. Isso possibilitou avançar na concretização dos três arquivos necessários para a pesquisa e o desenvolvimento da minha proposta de trabalho, como foi anteriormente assinalado. O arremate desta investigação foi determinado pelas pesquisas concernentes à tratadística coeva, de modo que foi possível reunir três manuscritos em português a partir do tratado de perspectiva de Andrea Pozzo e que ainda não foram alvo de estudos sistemáticos[40].

Após o mestrado, a continuidade dos trabalhos voltados para a decoração perspéctica se mantém e o foco principal das investigações para o doutoramento em Lisboa concentrava-se na Biblioteca Nacional de Portugal, na Biblioteca da Ajuda, na Biblioteca da Marinha, na do Exército, na Torre do Tombo, na Academia de Belas Artes (apesar de estar fechada foi possível ver alguns arquivos), na Biblioteca de Coimbra e na Biblioteca da Fundação Gulbenkian (especializada em História da arte). Construímos quatro partes para a apresentação escrita do trabalho, sendo a última dedicada ao universo dos tratados. Na BNP, encontramos um manuscrito de foro jesuítico, permitindo integrá-lo como fonte teórica das construções perspécticas, transcrito em sua totalidade e fruto de algumas intervenções

[37] Magno Moraes Mello, Pintura do Concelho de Faro – *INVENTÁRIO*, Câmara Municipal de Faro, maio, 2000

[38] Magno Moraes Mello, *Os Tectos pintados em Santarém durante a fase barroca*, Camara Municipal de Santarém, dezembro, 2001.

[39] Magno Moraes Mello, Tectos barrocos em Évora, Casa Sul – Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2004.

[40] Veja, recentemente, a tese doutoral de Mateus Alves Silva, *Perspectiva Pictorum et Architectorum. A perspectiva dos pintores e dos arquitetos de Andrea Pozzo*, Unicamp, Campinas, 2020. Nesta tese, defendida recentemente, há um capítulo dedicado às traduções portuguesas: 1732; c. 1745; 1768.

em congressos internacionais. Em 2014 publicamos um capítulo dedicado a este contexto. Tratou-se de uma intervenção num congresso sobre o universo jesuítico entre cultura e arte, organizado por nós em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais.[41]

Perspectiva pictorum – as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII foi o título de meu trabalho de doutoramento, parte do qual insiro aqui, para complementar este nosso estudo agora apresentado ao público. Essa tese concentrou todo o seu esforço em analisar a decoração pictórica de formas reais de arquitetura, a partir de *pressupostos perspécticos* dominados por quadratura. É um modo de inserir os trabalhos anteriores como ponto de reflexão a novos dados desta pesquisa pós-doutoral, entre 2019 e 2021.

O texto do doutoramento procurou fundir o estudo da pintura do tempo do barroco com a ciência da perspectiva. Foi analisada a representação de falsos espaços em *arrombamentos perspécticos* juntamente com a evolução da concepção teórica inserida nos tratados estrangeiros difundidos em Portugal, porém sem transcurar daqueles escritos em português. Para além do específico cuidado com a própria pintura, outra preocupação foi a relação entre espaço real e espaço falsamente construído. É sabido que a pintura ilusionista constitui uma modalidade essencial na criação de ricos interiores, pois apresenta-se como uma espécie de contaminação formal em que pintura e arquitetura se interpenetram e simulam reciprocamente em audaciosos efeitos cenográficos.

De modo específico, estudou-se a presença do quadraturista toscano Vincenzo Bacherelli (1672-1745) na produção em Portugal de um modelo tipicamente florentino durante a primeira

[41] Magno Moraes Mello, "O universo científico dos Jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa – o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. entre 1709 e 1720" in Adriana Romeiro, Magno Moraes Mello (org.), *Cultura Arte e História*, Fino raço, Belo Horizonte, 2014, pp. 81-123.

década do século XVIII, não só através das suas obras, mas também pelos seus diversos discípulos: Antônio Machado Sapeiro (autor da decoração da sacristia da Igreja do Loreto); Antônio Pimenta Rolim (autor da decoração da capela-mor da Igreja dos Paulistas); Vitorino Manuel da Serra (autor do risco da pintura do teto da Igreja do Menino-Deus) e Antônio Simões Ribeiro, artista com vasta produção em Coimbra, em Santarém, aluno de Antônio Lobo e, desde 1735, em Salvador da Bahia, para onde levou o modelo assimilado com o mestre Bacherelli. No Brasil, este escalabitano instituiu uma "primeira geração" de artistas dedicados à decoração de falsas arquiteturas, redimensionadas na franja litorânea brasileira durante todo o período setecentista.

Além do modelo trazido por Bacherelli, estudamos ainda a difusão do tratado de perspectiva do jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) e a introdução de uma segunda "forma decorativa", designada por nós de modelo pozziano e que ao longo deste volume será especificado devidamente. Nossa intenção é evidenciar modelos para um estudo metodológico. Não significa que o artista estaria preocupado em sua decoração com a escolha de modelos interpretativos ou previamente concebidos de forma mecânica. Esta situação era vinculada a partir dos conhecimentos, das discussões, da presença dos textos ou folhas avulsas que igualmente circulavam (manuscritos ou impressos), das gravuras que porventura o decorador ou decoradores tivessem ao seu alcance, fruto de argumentação junto aos seus discípulos ou colaboradores. A difusão desse conceito teórico em Portugal foi de grande ajuda na constituição desta nova linguagem, que, de certo modo, conviveu por algum tempo com o modelo baquereliano. Andrea Pozzo foi bastante conhecido entre os artistas portugueses e o reflexo teórico da sua obra é comprovado nas três traduções manuscritas que citamos anteriormente. Não obstante, as suas ideias não foram só aproveitadas sob o ponto de vista teórico. Ricamente ilustrada com gravuras de grandes dimensões e didaticamente concebidas, foi fonte de inspiração

para diversos pintores-decoradores influenciando produções perspécticas desde o Minho até o Algarve.

Ademais dos protagonistas desta nova forma decorativa, situada entre o historiador da pintura e o da arquitetura, esta pesquisa privilegiou de modo específico o conhecimento teórico da perspectiva. Neste sentido, procuramos conciliar a prática com a teoria. Com uma preocupação voltada para a componente teórica, foi possível descobrir uma série de textos inéditos (manuscritos) referentes à óptica e à perspectiva, de grande valor para a historiografia de arte portuguesa. A maioria desses textos pertenceu ao âmbito cultural dos jesuítas instalados no Colégio de Santo Antão em Lisboa e produzida por matemáticos professores na Aula da Esfera.

Diante do vasto material encontrado, o nosso interesse voltou-se especificamente para o citado *Tratado de Perspectiva*, escrito pelo jesuíta Inácio Vieira em 1715, no Colégio de Santo Antão. Esse manuscrito é constituído por 399 fólios, 612 proposições sobre a representação perspéctica e dezenas de esboços técnicos explicativos e realizados pelo próprio matemático. É o surgimento de uma nova relação: a junção da História da ciência com a História da arte.

Em relação a essas questões, minha proposta era coordenar uma investigação de grande porte sobre as pinturas de elementos arquiteturais pictóricos, de modo a constituir um grande inventário imagético, e poder estudar detalhadamente o maior número possível deste gênero de pinturas no Brasil colonial. No fim das contas meu objetivo era fazer aqui no Brasil os estudos que consegui fazer em Portugal. E assim iniciaram-se os trabalhos, com a criação de um grupo de pesquisa intitulado *Perspectiva Pictorum*, em 2007.

Consequentemente, a criação desse grupo de pesquisa, a participação em outros grupos, as publicações e a organização de eventos nacionais e internacionais representaram uma

importante ocasião para se debater sobre a pintura de falsa arquitetura no tempo do barroco, entre a Europa e o Brasil. No estudo da pintura decorativa no Brasil, apontamos Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Sergipe, Paraíba e Goiás como núcleos difusores da decoração quadraturista de fonte europeia (de matriz ítalo-portuguesa), sobre a qual agora se inicia uma investigação maciça, não somente no que se refere ao inventário desses exemplares, mas também em relação ao estudo e pesquisa sistematizada sobre a literatura científica que envolve toda essa representação espacial, para melhor conhecimento dos seus diversos modelos ou tipologias, e sobre a qual, nesta publicação, apresentamos algumas das conclusões, pois os trabalhos não se esgotam neste texto e precisam ser continuadas e reforçadas.

Nos últimos anos, dedicamo-nos a realizar sistematicamente pesquisas, congressos e publicações sobre as questões da representação do espaço figurativo em paredes e em tetos de igrejas entre os séculos do tempo do barroco. Ainda não existe um estudo exaustivo sobre essas pinturas. Inevitavelmente, trata-se de um estudo interdisciplinar, conjugando a História da arte, o restauro arquitetônico (pois as pinturas estão aplicadas em suportes matéricos em igrejas e/ou em palácios) e a componente técnica/científica na identificação dos elementos geométricos da produção artística. Uma espécie de construção mental do trabalho do pintor em transferir o desenho ao suporte pictórico. Tudo está por fazer e é o que temos tentado realizar desde que criamos o grupo de pesquisa.

Inicialmente, procuramos organizar uma catalogação imagética, outra documental e, posteriormente, uma análise criteriosa bibliográfica[42]. trabalho não está completo, apenas inicia mais uma fase. É a oportunidade de poder concentrar

[42] Em 2007, foi criado o grupo de pesquisa Perspectiva Pictorum e também uma base de dados para o estudo e inventário da pintura de tetos em Minas Gerais, entre os séculos XVIII e XIX. Cfr. www.fafich.ufmg.br/perspectivapictorum. Um inventário em constante alimentação.

todas as discussões sobre um tema amplamente difundido em centros universitários europeus de grande importância, o qual, agora no Brasil, inicia os primeiros passos e já apresenta grandes resultados.[43]

Em 2002 realizou-se um congresso internacional sobre o tema do *quadraturismo* na Europa, organizado pela *Università degli Studi* de Florença e de Bolonha. Esse evento teve lugar na cidade de Rimini[44]. Era o coroamento de pesquisas e estudos bibliográficos e documentais sobre esse tema, iniciado alguns anos antes. Aqui, foram discutidas questões fulcrais sobre a decoração ilusionista do tempo do barroco europeu, reunindo, pela primeira vez, especialistas para discutirem o gênero quadratura. Foi o tempo das primeiras preocupações relativas ao decorativismo arquitetônico num estudo interdisciplinar: História da arte/História da ciência/restauro arquitetônico. O segundo colóquio ocorreu em 2005[45] em Lucca, também patrocinado pela universidade florentina, e abrangeu aspectos culturais e artísticos da difusão da pintura de falsa arquitetura na Europa. Neste evento o universo pictórico das decorações ilusionistas luso-brasileiras experimentou a sua primeira participação. Nesse momento, abriu-se um novo leque de possibilidades, de modo que o universo pictórico dos tetos pintados do Brasil setecentista apresentava um estudo específico, num congresso internacional também específico.

Em 2007, o grupo de pesquisa *Perspectiva Pictorum*,[46] sediado no Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, realizou o primeiro evento incluindo os pesquisadores

[43] Basta consultar os programas de pós-graduação nas universidades do Brasil para ver os mestrados e doutorados concluídos e que investigam a pintura no Brasil Colonial.

[44] Cfr. Fauzia Farneti e Deanna Lenzi (a cura di) *L'architettura dell'inganno*. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, *atti del convegno internazionale di studi* (Rimi 28, 30 novembro di 2002), alinea editrice, Firenze, 2004.

[45] Fauzia Farneti, Deanna Lenzi (acura di), *Realtà e Illusione nell'architettura dipinta, (atti del convegno internazionale di studi*, Luca, 26 28 maggio 2005), Alinea editrice, Firenze, 2006.

[46] Grupo cadastrado e validado pela UFMG. Este grupo de pesquisa tem sua proposta totalmente voltada para o estudo e inventariação das pinturas de falsa arquitetura desenhadas

dos dois congressos anteriores e inserindo novos especialistas (Itália, Portugal, Espanha, França, Colômbia e Brasil) na discussão desse mesmo tema. Esse colóquio optou por uma discussão sobre a perspectiva, mas com uma abordagem técnica/cultural valorizando a difusão do saber perspéctico e a transmigração desses conhecimentos para além das fronteiras europeias. Novamente, o Departamento de História da UFMG abrigou novo evento em 2009, de modo que as investigações tendiam a continuar a bom porto. Esse evento teve como ponto central as questões da pintura de falsa arquitetura, suas disposições cromáticas e aspectos técnicos de luz e sombra, como ainda um interesse especial sobre o restauro da arquitetura, como ponto de partida para a conservação das pinturas parietais. A pintura foi o ponto basilar das nossas pesquisas, das comunicações e das discussões por parte dos professores convidados. Outra discussão muito intensa foi o aspecto atual de conservação dos edifícios que abrigam as pinturas de tetos. Foram amplamente discutidas intenções de restauro, atuação dos órgãos competentes e o estado atual tanto dos templos como das próprias pinturas. As questões teóricas e práticas da perspectiva, a difusão dos textos manuscritos ou impressos foram outras das nossas preocupações. Pode-se deduzir que estes eventos instigam

no Brasil durante o período colonial. Para tal importa concentrar atenções em dois pólos. Um técnico/matemático/geométrico e, portanto, científico e outro executivo/produtivo e, por isso, operacional. É o vínculo com as práticas de ateliê e a renovação do conceito de artista-pintor, que estará no centro das nossas preocupações. Trata-se de um olhar fora dos padrões convencionais no estudo da pintura retabular, ilusionista ou cenográfica. É uma pesquisa documental, concentrando atenção aos textos científicos, preocupando-se simultaneamente com a obra em si. Nossa intenção é resgatar o universo dos tratados, estudando ainda a transmigração da pintura seiscentista desde a Europa até a América Portuguesa no século XVIII, de modo a reconhecer neste processo, uma rede de difusão do saber perspéctico. Essa pesquisa pretende situar o estudo da cultura artística barroca/rococó não apenas sob o ponto de vista dos seus temas ou dos seus programas iconográficos, mas impor uma visão iconológico-simbólica associada aos textos teóricos como os tratados de pintura, de arquitetura e de perspectiva, que quase nunca vêm associados às investigações sobre a pintura desse tempo. A pesquisa pretende estabelecer a pintura dos séculos XVIII e XIX entre o universo cultural dos seus assuntos, das suas motivações, como ainda o universo científico da pura operacionalidade existente entre os artistas e fruto de uma produção oficinal própria. Um binômio fulcral para a historiografia e para os historiadores. Esta investigação já colhe alguns frutos: desde 2007 até 2020 realizamos oito congressos internacionais integrando em nosso departamento professores de diversas universidades internacionais: França, Espanha, Portugal, Itália e Colômbia. Nossa publicação conta com cinco títulos específicos publicados em 2009, 2013, 2014, 2016, 2024 (duas publicações).

os pesquisadores a divulgar novas informações sobre pintores que já são do conhecimento geral, mas também promovem o aparecimento de novos pintores-decoradores, de modo que haja um maior incentivo a novas pesquisas.

O terceiro evento ocorreu em Florença em 2011, e teve como ponto central as questões da pintura de falsa arquitetura, suas disposições cromáticas e aspectos técnicos de luz e sombra, como ainda um interesse especial sobre o restauro da arquitetura como ponto de partida para a conservação das decorações ilusionistas. No mesmo ano foi realizado em Belo Horizonte o quarto evento, considerando mais uma vez os aspectos técnicos, artísticos e culturais da representação perspéctica, agora com um enfoque mais cuidadoso em relação aos espécimes brasileiros. A pintura foi o ponto basilar das comunicações e das discussões por parte dos professores convidados.

Em 2013 foi realizado o quinto congresso com a participação de professores de Portugal, de Espanha, da Itália, e do Brasil (inúmeras universidades brasileiras) numa discussão intensa sobre o atual estado de conservação dos edifícios que abrigam as pinturas de tetos. Foi amplamente discutido intenções de restauro e o estado atual tanto dos edifícios como das próprias pinturas. As questões teóricas e práticas da perspectiva, a difusão dos textos manuscritos ou impressos foi outra preocupação nos debates.

Em 2015 realizou-se, em Ouro Preto, juntamente com a 38ª Semana do escultor e arquiteto Antônio Francisco Lisboa, o sexto evento sobre estas questões dedicadas à perspectiva, ilusionismo arquitetônico, estudos específicos sobre a repercussão da tratadística europeia no Brasil, em especial atenção o texto do jesuíta Andrea Pozzo no fim do século XVII e o tratado da pintura de Felipe Nunes, publicado em Portugal em 1615. Neste evento

foi também dado atenção à produção arquitetônica de Antônio Francisco Lisboa e sua relação com os conhecimentos científicos e culturais da segunda metade do século XVIII em Minas Gerais. É importante referir que igualmente neste último evento contamos com a participação de professores das Universidades de Madrid e de Sevilla, para além do grupo de professores (estrangeiros e não só) dos eventos anteriores. Em 2017 nosso grupo de pesquisa (*Perspectiva pictorum*) fez 10 anos de existência e realizamos um evento intitulado Imagens ilusionistas – imagens perspécticas: pintura e arquitetura do tempo do barroco. Novo momento para discussões entre arte e ciência na intenção de mostrar aos especialistas e ao público em geral que a relação da pintura entre o Renascimento e o barroco passa por um estudo técnico-científico específico. Nestes eventos a nossa preocupação foi a de mostrar como se pode ver uma pintura de falsa arquitetura, para além de um contexto religioso ou social. Em 2018 avançamos para outro encontro internacional intitulado *Trompe l'oeil e quadratura – conceitos, processos operativos e o uso de textos científicos entre o Renascimento e o Rococó*. Neste congresso estudamos a difusão do tratado de perspectiva do jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) e sua difusão no Brasil, com o depoimento de especialistas tratando desde a pintura, a talha e os retábulos, tudo vinculado ao texto pozziano e suas possibilidades de analogia. Ademais dos protagonistas desta nova forma decorativa, situada entre o historiador da pintura e o historiador da arquitetura, estes eventos privilegiaram a difusão do conhecimento teórico da perspectiva e sua relação específica com a decoração entre o Renascimento e o barroco. Nossa aventura pelo estudo da quadratura será concretizada em 2023 num novo congresso realizado na FAFICH, entre os dias 28 e 30 de novembro, com o tema da grande decoração barroca. Nova oportunidade de poder discutir e aprender com especialistas de Portugal, da Espanha, da Itália, da Colômbia e os nossos colegas do Brasil, nos diversos departamentos de História e de História da arte. Nosso grupo de pesquisa é ativo e desbrava a ilusão perspéctica entre o Norte e o Sudeste do Brasil. Infelizmente ainda não temos uma

catalogação sistemática, mas avançamos muito nos trabalhos de arquivo e alguns saneamentos digitais para uma nova postura investigativo nos tetos ilusionistas.

Finalmente, esses seminários abrem novas perspectivas para um estudo interdisciplinar entre a História da arte e a História da ciência, um binômio fulcral para essas pesquisas. Não se pode negar que, até poucos anos, nos inúmeros colóquios sobre História da arte, com foco na pintura, a decoração de arquiteturas fictícias (quadraturas) tinha pouca participação como foco principal. Relacionada com o engano arquitetônico, com os rasgamentos cenográficos e também inserida numa seção da História da ciência, foi por meio dos tratados europeus (com maior evidência para a Itália), desde o período quatrocentista, que a pintura iniciou seu percurso, auferindo cada vez mais um sentido glorioso. Estamos perante uma espécie de história dos métodos de representação pictórica que, entre os séculos XV e XVIII, tiveram uma atuação marcante. É nesse contexto que o universo das práticas pictóricas no Brasil colonial inicia suas aparições. Aqui, verifica-se a presença de formas decorativas desde uma expressão bidimensional, até as mais complexas experiências tridimensionais com representação perspéctica na simulação de formas arquitetônicas, avançando um pouco além dos meados do século XIX, especificamente, entre regiões do Norte e do Nordeste do Brasil.[47]

A par desses conhecimentos imagéticos, não podem ser transcuradas averiguações científicas e/ou geométricas a partir

[47] Importa dizer que o inventário destas pinturas existentes no Norte e/ou no Nordeste brasileiro não está devidamente concluído e nem há início de uma catalogação sistematizada. O que é uma pena. Só será concluído quando os departamentos de História da arte se debruçarem sobre o ilusionismo arquitetônico de modo claro e específico. Este gênero pictórico deve ter uma atenção não apenas de um único investigador, mas de um núcleo de pesquisadores em cada região do Brasil. Isso permitiria um maior envolvimento e uma pesquisa com propostas abertas à discussão entre todos os interessados, principalmente com teses de mestrado e de doutoramento. Sem transcurar que a participação dos nossos alunos é fulcral na vulgarização deste gênero pictórico.

de tratados ou manuais sobre pintura ou perspectiva, como anteriormente afirmamos. Era a fase em que esses conhecimentos passavam a ser inseridos em contextos científicos próprios, diversificando suas especificidades desde os assuntos técnicos até a produção pictórica da forma. Foi assim que a pintura se posicionou entre as linguagens mais expressivas da civilização da imagem e segue como uma das questões mais desafiadoras. Carregada de questões sociais, filosóficas, religiosas e políticas, a pintura abarca desde as mais simples realizações figurativas até a elaboração de uma construção espacial composta por falsas arquiteturas justapostas em paredes, em tetos abobadados (muitas vezes planos) ou em cúpulas, onde os aspectos técnicos são prioritários e não podem ser transcurados. É nesse momento que a história dos métodos de representação se torna fulcral para um melhor entendimento dessas pinturas tão complexas sob o ponto de vista formal e técnico.

A partir de uma linguagem idealística até o máximo do expressionismo, moldado num ambiente religioso, mas também urbano e burguês e em constante diálogo com as diversas formas do pensar, o estudo da perspectiva ainda é alvo de grandes investigações e algumas controvérsias quanto ao seu aparecimento e codificação. Os conhecimentos dos textos relacionados à pintura, dos escritos específicos sobre perspectiva, das variações de técnicas, arquétipos ou formulários, sempre submergidos no conceito de operatividade, estão nitidamente explorados nos centros de produção artística: desde os mestres, até os núcleos menores. Tudo isso interessa na formação quotidiana do artista, isto é, seus conhecimentos e seus procedimentos de construção espacial.

O período quinhentista avançará com as primeiras demandas religiosas e políticas, pois estamos perante um processo de rede de difusão do saber perspéctico e que configura um substrato

para a representação pictórica do espaço. Esses fatores ainda são pouco difundidos e raramente apresentados como um tópico específico. As diversas questões teóricas e o desafio da sobrevivência da pintura em estreita convergência com a cenografia e a tratadística confirmam arestas a serem debatidas pela História da arte e pela História da ciência, como uma espécie de núcleo para qualquer proposta de investigação: a complexidade de seus procedimentos, as suas adaptações e os seus conceitos operativos nos diferentes períodos históricos. O debate científico terá sempre o paralelo com o debate cultural. Nesse caso, a discussão entre formas pictóricas e literatura científica caminha de modo análogo, isto é, para a efetiva compreensão da arte se torna necessário, sob diversos aspectos, a compreensão da técnica e da ciência a ela relacionadas.

Assim, a representação perspéctica do espaço nas artes em geral é um dos temas mais sedutores da História e da crítica de arte. Estudar a construção perspéctica do espaço é investigar o modo como cada cultura concebeu o desenho, a pintura, a escultura, a cenografia e a arquitetura, associadas a espaços falsamente construídos. Tudo isso em seus mais diversos incrementos tecnológicos. Por conseguinte, e na esteira dessas nossas colocações, as artes passaram de um conceito essencialmente mecânico ao conceito de artes liberais. A pintura passa a ser uma ocupação liberal, para a qual são imprescindíveis os conhecimentos de matemática, de geometria e/ou de aritmética. Este último aspecto é essencial e tem sido amplamente discutido em nosso departamento a partir de dissertações e teses de doutoramento. O aspecto social e estatutário do pintor-decorador é outra das nossas preocupações, mas sobre o qual, neste momento, não vamos nos concentrar.

O uso da perspectiva é um dos momentos de maior interesse para a análise da linguagem pictórica, focando sempre no

desenho, pois este recobre uma variedade de operações gráficas que não têm a mesma função e ainda produz resultados formais diversificados. A pintura de falsa arquitetura representa um dos mais criativos campos de investigação sob o olhar da arquitetura, tendo como aspecto pontual a História da técnica. Naturalmente, todo esse exercício de estilo dependeria das constantes exemplificações ao longo dos séculos XV e XVII, não esquecendo as publicações de tratados e as inúmeras estampas presentes em qualquer ambiente artístico. Neste universo de catalogação, os tratados e as gravuras a partir destes textos serão nosso próximo alvo de inventariação. É de suma importância conhecer o manancial imagético existente em nossa cultura figurativa, entre os séculos XVIII e XIX, e que auxiliaram grandes artistas, entre pintores, escultores e riscadores de retábulos. Um exercício que amadureceria desde as primeiras intervenções e que se tornaria inseparável da cultura figurativa durante todo o período setecentista (e oitocentista em grande parte) no Brasil. Assim, é conveniente enumerar os espécimes mais emblemáticos da visão perspectivada e que permitiu que toda a Europa pudesse ver e exercitar, senão in loco, ao menos com as numerosas gravuras que circulavam sobre essa nova codificação do espaço.

Nossas pesquisas percebem as especificidades que surgem a partir do momento em que as investigações se aprofundam. A primazia do desenho e suas disposições; o conhecimento e os alvores da metodologia representativa na Antiguidade; os aprofundamentos medievais, não apenas em seus aspectos figurativos, mas também nas disposições teóricas específicas (os estudos iniciais sobre óptica); o universo renascentista com a teorização geométrica da perspectiva, suas especificidades e constantes mutações. Tudo isso se refletirá na dinâmica das pesquisas entre o Renascimento e o barroco, quando a representação do espaço conquistará cada vez mais uma especificidade. Esta questão pode também ser identificada em

nossos pintores, que normalmente são vistos apenas como simples decoradores e não como construtores de cenografias que coroam um universo pictórico envolvendo todo o interior, as paredes com decorações retabulares, mas também com grandes painéis e grupos escultóricos e, por fim, a decoração no intradorso das coberturas. De um modo geral, o objeto da perspectiva, instrumento eficaz de representação, atravessa transversalmente todos os campos de expressão artística, desde as primeiras pesquisas iniciadas por pintores e matemáticos, até as construções de grandes distâncias. Aqui, o cromatismo e a luminosidade são os pressupostos do simulacro arquitetônico, transformando-se nos instrumentos para gerar nos fruidores emoções e dissimulação. Dado o exposto, a perspectiva oferece um suporte novo à ilusão, ou seja, é a busca entre o limite da fantasia e o sentido da realidade. E Nicola Spinosa dizia, em um dos tópicos do seu texto *la nuova concezione dell'Universo: dall'antropocentrismo all'infinito spaziale*, que a perspectiva nos permite deduzir sobre a consciência e a sensibilidade entre o fim do século XVI ao início do século XVII, o que significa toda uma transformação artística que possibilitará as mudanças na Europa, mas igualmente na América Portuguesa. Apenas este fato nos remete a uma mudança de paradigma que lançará na História da pintura do Brasil entre os séculos XVIII e XIX um capítulo à parte no estudo do simulacro arquitetônico.

O artifício pictórico – o rasgamento do espaço – as paredes ilusionistas – as grandes cenografias ambientais – as curvaturas de tetos imaginários – céus em aberturas celestiais e atmosféricas. Ou seja: a representação visual e sua relação com o mundo: a *finzione*; as técnicas para o engano: a perspectiva. O alcançar a ilusão se relaciona obrigatoriamente com as condições culturais que a tornaram eficaz aos olhos do observador. Afinal, tudo se insere a partir de parâmetros simbólicos atribuídos ao engano visual e modificados por conceitos ideológicos específicos.

Tratar com precisão de uma ciência da representação na arte em geral é algo possível apenas a partir da formação teórica da perspectiva no Renascimento. Em consequência disso, é oportuno referir que, no nosso estudo da representação pictórica do espaço, a questão do desenho é o aspecto que mais interessa. Tratando-se de ilusionismo, de representação espacial em tetos ou em paredes, fala-se também de métodos de representação. Por tudo isso, existe uma história da teorização da perspectiva assimilada como um campo de grande especificidade, contando não apenas com a intervenção de pintores-decoradores, mas também de matemáticos ou geômetras. Nossa proposta se alarga ainda quando é necessário integrar esta pesquisa com os estudos sobre os sistemas educacionais na colônia entre os séculos XVIII e XIX, pois seria de grande ajuda o conhecimento do tipo de ensino que se configurava no Brasil do tempo colonial. A questão que muito interessa é saber como se estudava geometria, matemática e aritmética, pois todos estes decoradores deveriam passar por estes conhecimentos.[48]

Nossa pesquisa avança para os setores das matemáticas, mas sempre em conformidade com a disposição artística (com pressupostos da História). Não se trata de estudos essencialmente no domínio do universo das ciências exatas ou da matemática pura. Os estudos sobre os textos científicos têm sua abordagem histórica cultural, mas igualmente ler e entender os textos sobre pintura e perspectiva que tiveram uma relação direta com a produção pictórica. Não se pode esquecer que, quando estudamos

[48] Francis Albert Cotta. *Ensinar, vigiar e punir: práticas educativas e disciplina militar (Portugal e América Portuguesa – 1762–1777)*. 2020. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; Carlos A. L. Filgueiras *Havia Alguma Ciência no Brasil Setecentista?* Química Nova, São Paulo, v. 21, p. 351-353, 1998. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/0332057573470620. Acesso em: 9 mar. 2023; C. R. Flores. *Olhar, saber, representar: ensaios sobre a representação em perspectiva*. 2003. 189 f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2003; Thais Nivia de Lima Fonseca. Letras, *ofícios e bons costumes. Civilidade e sociabilidade*, Luiz Carlos Villalta. Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social. In: M. E. L. De Resende; L. C. Villalta (Orgs.). *História de Minas Gerais. As Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007. 2 t. v. 2. p

o espaço perspéctico, temos de afrontar também os fenômenos visuais, o estudo da óptica, e não transcurar como o olho vê os objetos, pois o olhar é o centro da nossa atenção. Estamos perante a superação da tela e do grande painel de altar para a exuberância das paredes e dos tetos numa espécie de linguagem cenográfica. Agora o espaço é desmedido, quase que infinito.

Nossas pesquisas defendem esse engano pictórico lançado ao mundo externo do espectador não apenas sob o leque da forma, mas com todos os componentes culturais, que se inserem no domínio da tradição mimética. O quadraturismo não pode ser visto apenas como um gênero pictórico, mas como uma forma pictórica decorativa, pois seus elementos vão desde uma codificação normativa do espaço, até arrombamentos celestiais. Proponho sempre uma integração fulcral no estudo da arte barroca: a escultura, a arquitetura, a pintura (parietal, retabular ou de tetos) e o desenho. Muitas vezes, em nossas publicações, tentamos mostrar que a unidade espacial do barroco deve ser estudada e preservada como um processo artístico uno e indivisível, apesar de estudarmos focos artísticos separadamente. Ora, aqui nossos estudos e nossas preocupações passam pela História da arte/ História da ciência/História da técnica, mas são discutidas também pelo viés da História da cultura e mais especificamente o viés da História da arte.

Neste universo das decorações pictóricas com o efeito do ilusionismo perspéctico é importante referir as pesquisas de Martin Kemp no estudo da perspectiva e da percepção visual em suas pesquisas sobre a técnica artística e o seu desenvolvimento a partir do século XV na Europa, despertando-nos para uma componente de complementação cultural/artística na América Portuguesa como reflexo basilar de continuidade dos envolvimentos culturais do barroco, e também das evidências dos métodos da representação artística, seja numa estrutura operativa de ateliê ou a partir de sugestões advindas de

tratados. Outro autor importante que foca um desdobramento diverso dessas questões, apresentando novas abordagens de estudos sobre estas demandas de visualidade e de construção tridimensional da imagem, é Hans Belting, quando estuda o que ele chama de história do olhar entre Ocidente e Oriente: o que nos remete inevitavelmente à relação entre Florença e Bagdad. Essa apreciação foi denominada uma história do olhar. Por um lado, o papel de Florença no invento ou na codificação da perspectiva e, por outro, Bagdad, no contexto da ciência árabe que deixou marcas profundas no Renascimento. Estamos perante a relação entre uma teoria dos raios visuais e uma teoria geométrica da luz. Não se pode negar que nos estudos sobre a história da perspectiva, encontram-se conceitos e direções diferentes sob o ponto de vista da história da arte. Na ciência ocidental, o termo "perspectiva" era já corrente na Idade Média, antes que o Renascimento o introduzisse na arte. Nesse período, a perspectiva era uma teoria da visão de origem árabe, que só no século XVI foi assimilada a partir do conhecimento antigo de óptica. A perspectiva artística pretendeu fazer da percepção a regra da representação: só se representa em perspectiva.

Todas estas experiências estão amadurecidas entre as viagens e os estudos de pesquisa entre Itália, Portugal e Espanha, em novas conjecturas na complementação das nossas inquirições. Era o momento de entre a História da arte e a História da ciência, no que diz respeito ao estudo sistemático da pintura de falsa arquitetura, com pressupostos geométricos e matemáticos na produção de espaços virtualmente percorríveis. Essa disponibilidade organizacional pode ser identificada em posicionamentos estruturadores. Em se tratando de perspectiva, podem-se apresentar alguns pressupostos: a configuração matemática do espaço; a síntese geométrica do mundo visível; a percepção sensorial do mundo. Aqui a forma, o contorno e o relevo dos corpos são representados de modo que pareçam vistos de certa distância e numa dada posição em relação ao olho do

observador. A palavra perspectiva era a tradução latina de óptica, ou seja, visão direta. Podemos dizer que na Antiguidade e na Idade Média, os textos sobre visão recebiam o nome de perspectiva. Com o tempo e para ajudar na distinção, usavam a perspectiva naturalis e a perspectiva artificialis, sendo esta entendida como visão artificial ou a perspectiva dos pintores. Nos tratados de óptica antes do século XVII, outros termos aparecem: aspectibus, visu e prospettiva. Todos designam a óptica, mas com aspectos distintos. O primeiro tratava de problemas da aparência visual (era o aspecto da coisa vista, ou seja, como o objeto aparece aos olhos) e referia-se à teoria óptica desenvolvida por Alhazen (965-1039). O segundo diz respeito aos problemas de visão e das coisas sensíveis: estava associado à óptica grega e, em textos mais antigos também, recebia a denominação de aspectibus. O terceiro diz respeito ao estudo da perspectiva artificialis, que recria a ilusão de profundidade em um plano bidimensional.

Assim, é importante ver o desenvolvimento da perspectiva como um processo operativo e não simplesmente aplicável como uma fórmula ou um cânone. A aplicação ou o exercício de tais disposições (pictóricas e teóricas) regulares não encontram em Portugal, nem tampouco no Brasil, uma estrutura linear. O sistema perspéctico é, então, visto como modo operacional, e não de pura adaptação prática: trata-se de uma disposição paradigmática. De fato, a representação perspéctica ou os procedimentos perspécticos nascerão a partir de uma longa gestação na tradição artesanal; nascerão também no seio de inumeráveis ensaios empíricos realizados por gerações de pintores, que tentaram e sucessivamente aperfeiçoaram variadas formas gráficas de caráter intuitivo para dar à sua composição pictórica efeitos espaciais convenientes e, em definitivo, dar credibilidade visual às figuras. Nesse contexto, pode falar-se de uma dilatada gestação da perspectiva. É esse universo pictórico, ou melhor, é este o conceito de espaço perspéctico que chega ao Brasil. Deste modo, em vez de restringirmos a nossa análise apenas à construção perspéctica

propriamente dita, tal como era defendida e desenvolvida na tradição científica (italiana), tomaremos em conta também as múltiplas hibridações e versões interpretativas ou seus ecos. Nessa análise, encontramos uma variada circulação de notícias sobre a dita construção. Consequentemente, o panorama da difusão perspéctica adquiriu uma extraordinária complexidade. A diversidade de situação e o repertório de condutas espaciais tornaram-se enormes, abarcando desde uma recepção lúcida e sensível em relação às implicações teóricas do procedimento, até a mera adoção de algum elemento isolado da operação gráfica, entendida e aplicada à maneira de variadas receitas geométricas. Isso significa que os textos escritos em português (Francisco de Holanda, 1548; Antônio Rodrigues 1576/79; Filipe Nunes, 1615; Luís Nunes Tinoco, 1687; Felix da Costa, 1696) sobre esse tema não discorreram sobre a teoria e a prática de construir cenas em perspectiva. Esses textos não atuavam num sentido pragmático, mas apenas se ocupavam da pintura sob um ponto de vista literário, não podendo ser reconhecidos como verdadeiros manuais (práticos) indicadores de aprendizados ou fórmulas a serem seguidas. Nota-se a indicação da perspectiva, mas apenas como uma referência que todo pintor deveria conhecer e nunca como um sistema de preceitos (princípios, regras).

A arte barroca na pintura dos tetos será, igualmente, considerada como instrumento para a concreta atuação de uma eficaz política de consenso, de uma coletiva realização de grandes desígnios da natureza e da história desejada pela divina providência: um propósito que se cumpre em um espaço e um tempo infindável.

Todo esse contexto retórico do barroco, com atenção ao ilusionismo pictórico, permitirá o estabelecimento das distâncias entre o céu e a terra, dispondo uma nova ordem imagética exclusivamente na linha do horizonte e no ponto de fuga. Se a perspectiva, segundo Argan,[49] pode ser considerada uma

representação rigorosa do espaço, este torna-se a sua própria forma simbólica ou a sua iconografia, não sendo permitido considerá-la inferior à iconografia de santos ou de outras figurações religiosas. Estamos perante uma cultura da imagem e de orientação estreita ao estudo da arte a partir do século XVI, num momento em que imagem e representação da natureza se encontram absorvidas num universo de apresentação (como expressão) espacial e representação (como revelação) do mundo celeste e divino.

O desenho perspectivado inovou de forma determinante a produção da arte figurativa, pois instituiu a relação de distância entre as figurações e o fruidor. Era necessário criar um modo de medir as distâncias. O artista não pode mais usar receitas imutáveis, mas deve criar ordenações de saber aplicadas a um discurso de verdade, não somente na forma (ou na matéria), mas relativo a grandes e poderosas imagens do Estado ou da Igreja.

Toda esta grande mudança cultural e artística ocorreu em Portugal durante a primeira metade do século XVIII. O desenho perspectivado inovou de forma determinante a produção da arte figurativa, na medida em que instituiu a relação de distância entre as figuras, associado ao ponto de vista pré-fixado no espectador. Toda esta grande mudança cultural e artística ocorrida em Portugal durante a primeira metade do século XVIII teve como protagonista a figura de D. João V. A arte, durante o seu reinado, acentuou a convivência da cultura portuguesa com a cultura do restante da Europa, sobretudo a cultura italiana e alguns pontos significativos com a pintura francesa. D. João V pretendeu deixar marcas pessoais em seu reinado. Com seu mecenato,

[49] Giulio Carlo Argan, *Clássico e anti-clássico* de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; Giulio Carlo Argan, *L'europa delle Capitale*. Genebra, 1965; Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1993; Giulio Carlo Argan e Mauricio Fagiolo, Guia de história da arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1992; Giulio Carlo Argan, e Rudolf Wittkower, *Perspective et histoire au Quattrocento*. Paris: Les Éditions de la Passion, 1990; Giulio Carlo Argan, *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

foi capaz de realizar importantes construções arquitetônicas e urbanísticas tais como a construção do conjunto de Mafra, a Capela de São João Batista (Igreja dos jesuítas em São Roque), a Basílica Patriarcal (não construída) e o Palácio das Necessidades (sede dos oratorianos). E ainda apostar em mudanças de gosto pictórico, como demonstra a presença no reino de pintores italianos e franceses.

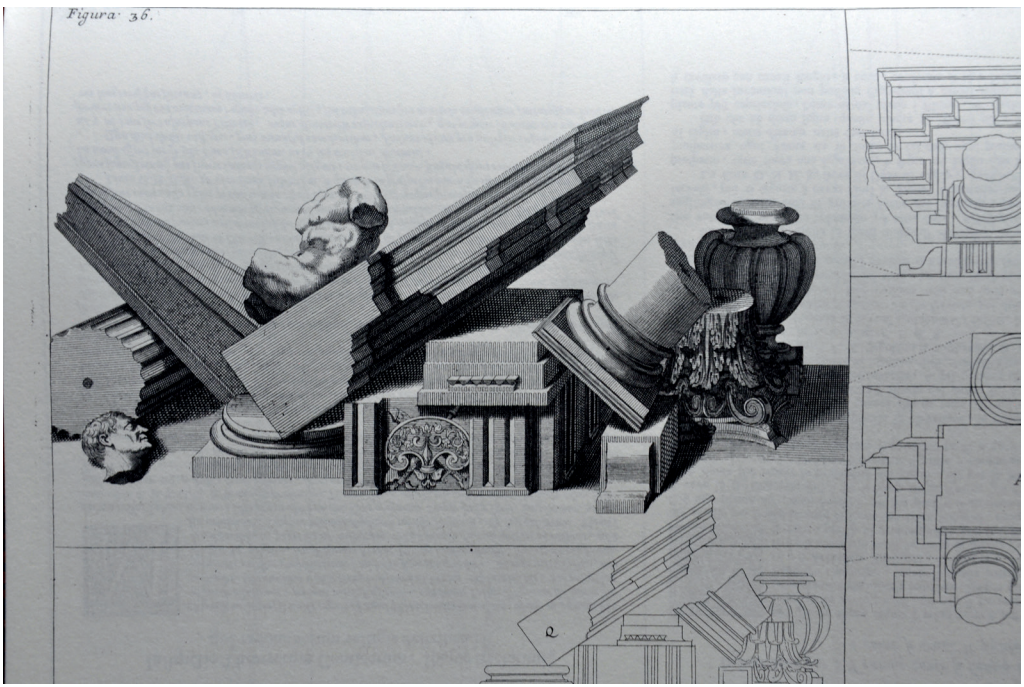
Infelizmente, parte da Lisboa joanina perdeu-se no terremoto de 1755. Lisboa se recuperará e se reerguerá, mas perderia o encanto e as transformações artísticas idealizadas por um rei que desejava fazer de Lisboa um centro dinâmico da cultura europeia. Entender seu mecenato, seus projetos políticos e sua economia é tornar a ver uma Lisboa repleta de amplos desafios e marcada por uma sensibilidade artística nunca vista na história de Portugal.

Levando-se em conta todos estes aspectos e com atenção ao expressivo reinado de D. João V, pode-se dizer que a construção espacial tridimensional se realiza com a arte e com a religiosidade.

01

CAPÍTULO 1

MÓDULOS DE LINGUAGENS: MODELOS *BAQUERELIANOS/ POZZIANOS*



O paradigma baquereliano

Durante o auge da pintura de tetos com o uso da perspectiva e do arrombamento de falsas arquiteturas, com painel central frontal ou oblíquo em relação ao espectador, é ponto assente a preocupação com o sistema utilizado pelos artistas na composição da sua arquitetura picta e respectivo formulário.

Diante de uma observação cuidadosa e estudando as diversidades decorativas para o entendimento dos modelos teóricos e a sua componente prática, verifica-se que, desde a vinda de Vincenzo Bacherelli (1701) e até a data aproximada de 1735/1740 (aqui uma aproximação metodológica), os modelos utilizados na pintura dos tetos portugueses eram aqueles pertencentes ao universo pictórico que Bacherelli trouxera e adaptara em Portugal. Posteriormente a este período, nota-se uma nítida mudança nos modelos utilizados no gênero de quadratura; entretanto, não é uma regra ou postura engessada, pois a intenção é identificar os paradigmas possíveis na decoração ilusionista de modo a melhor catalogá-las e poder estudá-las. Ao mesmo tempo é a fase da introdução da tratadística pozziana, presente em Portugal desde a primeira década do Setecentos nas aulas de matemática do jesuíta Inácio Vieira, primeiro entre 1701 e 1704, quando ensina humanidades e retórica, entre 1706-1708 quando esteve em Coimbra no Colégio de Jesus, e em 1709, retomando as aulas em Santo Antão até 1720, período em que produz uma série de textos manuscritos sobre perspectiva, catóptrica, dióptrica, astronomia e quiromancia, como anteriormente salientamos. É um período frutífero na decoração ilusionista em todo o país e principalmente em Lisboa, com estes dois representantes, isto é, Bacherelli do ponto de vista prático e operacional e Vieira do ponto de vista especulativo. Percebe-se a abundância significativa de uma disposição formal muito próxima dos cânones baquerelianos

num primeiro momento, o que é justo, pois a novidade é trazida por ele, mas não se pode deixar de pensar que aos poucos os modelos instituídos com o tratado de Andrea Pozzo também terão assento no gosto dos quadraturistas portugueses ao longo de todo o século XVIII.

Naturalmente, quando Bacherelli nasce, a escola florentina de pintura de perspectiva já estava formada, e muitos pintores já tinham completado o seu percurso artístico, sendo que alguns tinham já desaparecido e outros se dispersado em cidades vizinhas. Neste caso, Vincenzo Bacherelli teria a possibilidade de fazer a sua aprendizagem e o seu percurso como pintor-decorador num meio artístico bem fundamentado e perfeitamente assente. Os elementos básicos da quadratura já estavam sendo utilizados em Florença em trabalhos desenvolvidos por Giulio Parigi[50] (?-1635) e Baccio del Bianco (1604-1656).[51] Nesta linha formou-se Jacopo Chiavistelli (1621-1698), ocupando-se como quadraturista e executando trabalhos em Florença na Igreja de Santa Madalena dei Pazzi e na Vila Dragomanini em Castelo, numa moradia de Lorenzo o Magnifico, cerca de 5 kms de Florença. A formação de Chiavistelli deve ser compreendida entre a tradição florentina do tempo de Giovanni da San Giovanni e as intervenções de Colonna e Mitelli no Palácio Pitti. Jacopo Chiavistelli difundirá em toda a Florença da segunda metade do século XVII a leitura que fez da pintura decorativa desenvolvida nesta cidade até à primeira metade do Seiscentos. A sua importância está essencialmente em transmitir às futuras gerações uma nova linguagem na produção quadraturista. É neste universo que Vincenzo Bacherelli se enquadra, isto é, como um artista que usa certos arquétipos, mas sempre seguindo a visão adoptada por Chiavistelli.

[50] Arquiteto florentino, cenógrafo, abridor de gravura e matemático. Muito versátil devido à sua proximidade com o grão-duque. Teve uma grande importância no desenvolvimento do gosto florentino daquele tempo, principalmente no que diz respeito a espectáculos e na decoração do teatro mediceu. Como arquiteto, refira-se, Santa Trinitá com Buontalenti, a Logge del Grano em 1619, e a ampliação do Palácio Pitti.

[51] Pintor e arquiteto nascido em Florença e morto em Madrid, foi aluno de G. Bilivert e de Giulio Parigi. Foi engenheiro militar na Áustria e trabalhou em Praga, além de ter sido cenógrafo em Madrid, onde veio a falecer.

É neste contexto que algumas obras feitas em Lisboa e no Brasil se aproximam da linguagem florentina. O formulário em Lisboa da primeira metade do século XVIII também acontecerá no Brasil: em Salvador, em algumas partes do Nordeste e ainda na Capitania do Ouro. Não há uma ordem de produção, não podemos dizer qual seria a primeira quadratura e isso não é assim tão importante, mas estes formulários vão estar presentes entre Portugal e o Brasil setecentista, avançando para o primeiro quartel do século XIX, e este fator é muito expressivo. Repare que estamos falando de formulários vindos da Toscana, via Vincenzo Bacherelli. A ligação é uma rede de difusão do saber e do operar a quadratura. Não se trata de melhor ou pior, com técnica ou sem técnica. São fatores que neste momento não nos interessam. Entretanto, o paradigma está lançado, e a disposição artística é ampliada desde a Europa até a América. Um grande complexo pictórico que deve ser estudado em sua amplitude e não em seções de isolamento. Assim, a pintura do teto do Menino-Deus em Lisboa e os três tetos pintados na Biblioteca Joanina em Coimbra e um outro na Capela dos Reitores na Universidade desta cidade, denunciam claramente parentesco com o modelo executado por Bacherelli no Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa, aspecto este já intuído num texto dedicado ao pintor Antônio Simões Ribeiro.[52]

Significativo é reconhecer na decoração pictórica da Sala de Audiência do Palácio Pitti, executada por Angelo Michele Colonna e seu colaborador Agostino Mitelli em 1640, algumas semelhanças com pinturas de Antônio Simões Ribeiro no coro da Igreja do Hospital de Jesus Cristo em Santarém, como também nos três citados tetos da Biblioteca Joanina e no da antiga Livraria Jesuíta em Salvador na Bahia, remetendo tudo para a difusão

[52] Um dos primeiros textos reunindo as obras deste decorador: Magno Moraes Mello, *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp141-161. Sobre este pintor também ver Magno Moraes Mello, *Os Tetos Pintados da Cidade de Santarém no Período Barroco*, Santarém, Câmara Municipal de Santarém, 2001.

baquereliana em Portugal.[53] Tanto na pintura florentina como nas de Simões Ribeiro é possível reconhecer fortes afinidades, como na figura alada com trombeta, que também foi usada com idêntico destaque e gestualismo por Pietro Liberi no Oratório dos Vanchetoni em Florença, em 1641. Entretanto, no teto em Santarém esta figura alada não aparece associada à faixa que contém inscrições; [54] não obstante, a faixa reaparece em Salvador, no teto da antiga Livraria dos Jesuítas com os dizeres em latim, Sapientia Aedificavit Sibi Domum (a Sabedoria edificou uma casa para si).

Estas observações não se restringem apenas à dependência de Bacherelli aos modelos setentrionais italianos, mas associa-se a estas observações o desenho que se encontra na última página de uma das traduções do tratado de Andrea Pozzo encontradas em Portugal. Neste desenho anônimo, encontramos um modelo de falsa sanca muito similar ao recorte da sanca realizada por Angelo Michele Colonna no Palácio Pitti. Contudo, o autor, infelizmente, não elucida nada a respeito da fonte de inspiração do artista em questão, isto é, em qual estampa ou gravura Simões Ribeiro se baseou para a construção da sua falsa moldura. Este artista português pode ter copiado modelos trazidos por Bacherelli, ou mesmo usado algum desenho deste florentino adaptando-o à sua necessidade, ou mesmo outra gravura como era de costume. Ao mesmo tempo não se pode deixar de referir que este tipo de moldura, que isola o quadro central, poderia ser considerado como uma espécie de gramática que se internacionalizou, utilizada em diversos trabalhos com a mesma função de separar o espaço das falsas arquiteturas e o espaço do figurado central. É mais um ponto a se desvendar no estudo da pintura barroca portuguesa e

[53] Magno Moraes Mello, *A Pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, 1998, pp.160-161. Veja nova documentação: Magno Moraes Mello, Matheus Campelo, "Construindo espaços fictícios na Cidade da Bahia no primeiro quartel do século XVIII" in *A partir de um ponto de vista – a grande decoração barroca*, FAFICH, Belo Horizonte, 2024.

[54] Palestra proferida por Luís de Moura Sobral na Faculdade de Letras de Lisboa em 25/5/2000, na qual foi estudado em pormenor o sentido iconológico destas imagens.

brasileira, mas ao mesmo tempo mostra a íntima relação entre a cultura figurativa desenvolvida em Florença na primeira metade do século XVII, que se irá repetir na cultura luso-brasileira da pintura de tetos, ou seja, um século mais tarde em relação ao exemplar florentino, pois o teto da antiga Livraria do Colégio dos Jesuítas em Salvador só seria executado por volta de 1735 e/ou 1736.

Nossa intenção não é só comparar a abertura perspéctica central, mas também a própria figura alada à esquerda (no teto do Palácio Pitti), que se projeta para fora do espaço pictórico. Esta figura é quase idêntica em Santarém e em Salvador, a não ser pela faixa com inscrição que no teto da antiga Livraria (Salvador) aparece e em Santarém é substituída por uma corda com nós, isto é, um cilício simbolizando o sofrimento.

Seguindo as indicações deixadas no tratado anônimo acima referido, sabe-se que o pintor Antônio Simões Ribeiro usou este esquema da moldura ovalada e seccionada, quase como um quadrado transformado em círculo, na decoração da Igreja de São Martinho (desaparecida), no sub-coro e nas capelas laterais da Igreja do Hospital do Sítio e na sala da irmandade da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, todas na mesma cidade. Nos exemplos demonstrados na Igreja do Hospital, nota-se que os balcões, os putti e as guirlandas poderiam ter a mesma fonte em Bacherelli e nas obras que realizou em Portugal.[55] É curioso como estes detalhes que compõem a decoração dos tetos provêm duma mesma base de elementos presentes no país até à década de 1730/1740, quando são substituídos por novos motivos mais dinâmicos e capazes de criar maior verticalidade aos interiores dos edifícios, como é o caso da pintura do intradorso do Santuário do Cabo Espichel, datado de c.1740. Toda a base deste estudo e desta comparação entre esquemas italianos e portugueses

[55] Cfr. Magno Moraes Mello, *Perspectiva pictorum – As arquiteturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII (anexos)*, Tese de doutoramento, Lisboa, 2002.

tem como estirpe o teto de São Vicente de Fora e o de uma das salas do antigo Palácio dos Condes de Alvor, obras realizadas por Vincenzo Bacherelli ou por discípulos.[56]

Outro pintor-decorador italiano presente em Portugal foi o bolonhês Domenico Francia (1702-1758),[57] que com certeza contribuiu para uma maior afirmação destes modelos italianos em terras lisboetas. É fulcral referir o estudo de Isabel Mayer Godinho Mendonça em publicação sobre Domenico Maria Francia, atribuindo a este bolonhês a pintura do Convento do Espírito Santo de Frielas, perto de Lisboa. Domenico Francia, segundo Isabel Mendonça, trabalhou de modo intenso em Viena e na Suécia e ali se casou com uma portuguesa. Posteriormente faria uma viagem a Lisboa, permanecendo em terras lusitanas entre julho de 1744 e junho de 1745. Neste ano teria trabalhado como quadraturista e decorado o chamado Conventinho de Frielas. Neste momento, as pinturas estão em péssimo estado de conservação, o que dificulta um estudo mais apurado. Entretanto, Isabel Mendonça apresenta em seu texto uma pequena biografia do pintor e suas

[56] Deve ter-se em conta o grande esforço para conhecer toda a obra pictórica deste florentino, desde 1701 até 1720/1721. A obra no teto da portaria do mosteiro dos Agostinhos é uma pequena parcela do que este quadraturista fez em Portugal, durante o reinado do Magnânimo. O trabalho de reconstituição de suas obras é tarefa complexa e muito importante. Saber quais foram os modelos trazidos de Florença constitui um dos aspectos mais significativos deste processo. Pode-se, no entanto, tentar deduzir estes padrões decorativos através de uma análise comparativa dos espécimes existentes entre Portugal e o Brasil até 1730/1740, alargando este período até 1755. Uma recente publicação pode ajudar a entender melhor o universo artístico de Vincenzo Bacherelli: Rafael Moreira, "Novos contributos sobre a obra de Vincenzo Bacherelli em Lisboa c. 1700 – 1721 in (org. Magno Moraes Mello) *Arte e ciência – o triunfo do ilusionismo na arte Barroca*, IEDS Belo Horizonte, 2020, pp. 255-274.

[57] Francesco Negri Arnoldi "Prospettici e quadraturisti", *Enciclopédia Universale dell'Arte*, XI, 1963 indica Domenico Francia como divulgador do quadraturismo em Portugal, desconhecendo a presença do florentino Bacherelli. Francia era pintor e arquiteto natural de Bolonha, morto em Viena. Estudou pintura com Marcantonio Franceschini e depois arquitetura com Ferdinando Bibiena, acompanhando-o numa viagem a Viena em 1723 e outra a Praga, na preparação da coroação do imperador Carlos VI. De regresso a Itália e depois Viena, morreu em 1758 em consequência da queda de um andaime, quando trabalhava na decoração do convento da Imaculada Conceição. Encontramos referência a este pintor no Dizionario Enciclopédico Italiano, Roma, 1970, p. 79. Este bolonhês vem ainda referido em I. Sjostrom, *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting*, Estocolmo, 1978: (...) de resto existe um exemplo na arquitetura ilusionista de Domenico Francia e que se encontra na parte meridional da Sala Vita Havet (Mar Branco do Castelo de Estocolmo). Contudo, a autora apenas cita o seu nome quando analisa a evolução formal da quadratura, comentando algumas questões do muro parapeito. Para mais informação sobre este quadraturista italiano veja o estudo de Isabel Mayer Godinho Mendonça, "Domenico Francia: um artista bolonhês no Portugal Joanino", in *CEPESE*, Porto, 2007, pp. 181-190. Agradeço a gentileza da autora em me enviar os estudos sobre este pintor.

colocações para a obra no Conventinho e em outras decorações também em Lisboa. Interessante é saber e poder visualizar todo o seu trabalho em Viena e em Estocolmo de modo a compará-lo não apenas com os trabalhos de Bacherelli, mas, naturalmente, com outras obras de discípulos deste florentino e verificar a entrada cada vez mais constante de formulários bolonheses em terras portuguesas, que, sem dúvida nenhuma, podem ter chegado ao Brasil, aqui formando um novo paradigma decorativo, acrescido com as formulações teóricas e práticas do tratado de Andrea Pozzo, que se difundiu amplamente pela Colônia. Um estudo que ainda está em sua fase inicial e que precisa ser feito de modo mais complexo e num processo comparativo, não apenas com Bacherelli e Pozzo, mas também com Domenico Francia. Isso enriquece nossa disposição pictórica e permite um diálogo mais abrangente com outros exemplares e modelos. Uma pesquisa ainda não realizada em sua totalidade, mas no qual vale a pena investir, pois para além do conhecimento da quadratura em Lisboa, permitiria ampliar os estudos para o caso da decoração perspéctica em Salvador e mesmo fora desta sede do governo no Brasil Colonial.

Na procura de uma "fórmula baquereliana", consideramos aqui a invenção da arquitetura pintada em São Vicente de Fora e os espécimes florentinos executados até a década de noventa os principais embriões responsáveis pela formação de Vincenzo Bacherelli, que difunde o seu modo durante quase duas décadas em Portugal, na maior parte do reinado de D. João V. Como personalidade menor em Florença, não acreditamos que tenha viajado para fora do círculo florentino na tentativa de aprimorar seus conhecimentos. Estes foram adquiridos exclusivamente no contato com as obras e com outros quadraturistas do círculo de interesses e de influência dos seus dois mestres, os figuristas Antônio Domenico Gabbiani e Alessandro Gherardini. Exemplos como a pintura da nave da Igreja de Santa Maria Madalena dei

Pazzi, em Florença, executada por Jacopo Chiavistelli e Cosimo Ulivelli, com o tema de Santa Maria Madalena levada ao céu por anjos, executada em 1677, como também a pintura da cúpula da tribuna, com o tema de Santa Maria Madalena dei Pazzi recebida no céu por Jesus e Maria, afresco de Pier Dandini de 1685, são algumas das obras que devem ser levadas em conta na análise dos tetos pintados em Portugal e, portanto, presentes também na cultura figurativa dos discípulos e seguidores de Bacherelli. Não se pode negar que este florentino fez "escola" e criou um modo típico na decoração perspéctica dos tetos pintados em Portugal que, em essência, descende dos padrões florentinos, adaptando-os à cultura portuguesa. Sua atividade é de um mediador cultural, ou mesmo instrutor, que cria fórmulas e soluções para determinadas pinturas em função das diversidades do suporte, contando sempre com a ajuda de discípulos e futuros continuadores.

São reconhecíveis alguns elementos decorativos utilizados em Lisboa no teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora e nos tetos do antigo Palácio Alvor, não esquecendo o desenho conservado no Museu Nacional de Arte Antiga que pertenceu à coleção do pintor-decorador Jerónimo de Barros.[58] São módulos de arquitetura pintada que aparecem muito frequentemente durante as primeiras três décadas do período joanino. Esta presença dos modelos florentinos ou aqueles formulários que em Florença eram utilizados faz o seu reaparecimento em Lisboa através de Bacherelli. Era a demonstração do uso constante de desenhos, estudos, esboços ou preparações perspécticas pertencentes aos modelos difundidos em Florença naquela época e que este florentino passará à prática em Lisboa.

Sabemos que muitos pintores de tetos, como Agostino Mitelli, Canutti, Cittadini e Mauro Tassi, foram também gravadores.

[58] Cfr. Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, Coimbra, 1992, pp. 101, 226, 235: Jerônimo de Barros Ferreira (1750-1803); traduziu ainda do italiano a Arte da Pintura de Fuduresnoy, impresso em 1801.

Era o modo com que faziam circular os modelos, as ideias e as invenções seguidas por outros pintores. Difundiam os seus modelos de arquitetura pintada em estampas e em desenhos que circulariam por todo o meio mais erudito, pois as gravuras e estampas naquela época constituíam um circuito muito importante para qualquer bom pintor-decorador. Sendo Bacherelli aluno de Gabbiani e mais tarde seguidor de Gherardini, artista este de grande prestígio em Florença, era possível ter um contato direto e frequente com os diversos modelos que naquela época eram considerados mais modernos e que circulavam por Florença nas oficinas mais prestigiosas.

A produção das gravuras, no que respeita à pintura de tetos ou à decoração de paredes, era um modo de exercitar e de estimular o estudo para as grandes produções pictóricas, podendo ser consideradas como espécie de esboço preparatório para o desenvolvimento das arquiteturas fictícias; projeto ou maquete daquilo que se pretende realizar, a gravura estimulou e fez rapidamente a associação entre a praxe e a tratadística. Não se pode deixar de pensar que os aspectos técnicos na produção destas perspectivas seriam mais tarde absorvidos pela pintura de ruína, nos chamados arrombamentos paisagísticos, gênero pouco ativo em Portugal, mas nem por isso inexistente.[59]

Numa síntese deste processo decorativo, a figura de Vincenzo Bacherelli nos aparece como sendo a de um pintor inovador e grande conhecedor das simulações perspécticas. Na verdade, este pintor pouco ou nada representou no quadro da pintura decorativa florentina, podendo ser considerado um artista de segundo plano. Ficou conhecido somente no seu tempo, e as informações referidas por biógrafos e eruditos no decorrer do século XVIII referem-se a situações que foram descritas pelo

[59] A pintura de vistas panorâmicas acentua-se em Portugal nas últimas décadas do século XVIII com uma atuação não tão brilhante como a quadratura, mas com certa projeção.

próprio Bacherelli ou a outras relativas a alguma convivência com a sua nova atividade após o retorno a Florença. Neste caso, justifica-se o seu auto-retrato no Corredor Vasariano dos Uffizi: após a morte e distanciado da fama de que gozava em vida, a sua memória vai-se perdendo, sendo praticamente esquecido, e esse retrato levado para a arrecadação do museu em 1695. Contudo, mesmo um pintor com pouca expressão em Itália, era uma figura de considerado prestígio em Portugal. Lembre-se a sua formação com os dois melhores figuristas toscanos ativos no fim do século XVII; o conhecimento e a prática de ateliê; o aprendizado com as obras de modo geral; o convívio com bons artistas e todo o ambiente em que a arte tinha uma expressão muito significativa na sociedade. Por todos estes aspectos, Vincenzo Bacherelli adquiriu uma educação acima da média, mantendo uma sólida base, além de um domínio de segredos e truques de oficina, como, por exemplo, a habilidade no desenho e na composição de qualquer cena figurativa, efeitos de escorço, invenção perspéctica de grande valentia e potência, variação do ponto de vista em relação ao suporte, como ainda o contato com formulários mais modernos do barroco que ainda eram desconhecidos em Portugal. Como a sua principal formação foi a de quadraturista, Bacherelli deve ter aprendido com obras que em Florença estavam sendo realizadas ou com outras já concluídas. O ambiente de discussão e de trocas de impressões também deve ter acontecido e tornou-se fundamental para este aprendiz, trocando experiências nos diversos núcleos em Florença.

Não se pode transcurar, para o amadurecimento da sua especialidade como pintor de falsas arquiteturas, o contato com as regras da perspectiva e o estudo nos tratados especializados, que devem ter ajudado este pintor a formar-se num meio erudito de grande potencial para desenvolver-se gradativamente na sua área. O contato com tratados como o de Vignola-Danti, Sebastiano Serlio (ponto de partida para muitos quadraturistas),

Daniele Barbaro, Giovanni Paolo Lomazzo, não esquecendo a obra manualística de Giorgio Vasari, a que provavelmente teria acesso, foi-lhe decerto basilar.

O contexto integrado das formas inauguradas em Portugal por Vincenzo Bacherelli e a sua difusão com os discípulos e seguidores proporcionou pela primeira vez em Portugal uma discussão sobre a perspectiva como arte e ciência, integrando-se perfeitamente nos estudos desenvolvidos na época, como as observações do Pe. Inácio Vieira S. J. sobre a decoração do teto da portaria do mosteiro de São Vicente de Fora bem demostram. Basta lembrar as suas palavras, quando em seu tratado analisou as preparações cenográficas, afirmando o contributo deste florentino quando disse que *"(...) Vicente Bacarelle quando ao principio tratou desta obra insinou que a mudansa destas senas se poderia fazer por pesos....porem achamos alem da dificuldade que não tinha lugar neste theatro"*.[60] Estas observações são preciosas e comprovam o grande avanço dado às cenas com bastidores durante esta primeira metade do século XVIII. Toda esta colaboração que iria surgir entre discípulos, seguidores mais diretos, fez surgir uma geração que deve ser considerada diretamente descendente da nova linguagem desenvolvida em Lisboa, podendo ser chamada de pintores baquerelianos, isto é, artistas que aprenderam e difundiram, durante a primeira metade do Setecentos, este novo formulário na pintura monumental. Para além destes discípulos diretos, dos quais muitos conviveram pessoalmente com esse florentino, não podemos esquecer os "discípulos indiretos" que não o conheceram, mas viram e reviram praticamente o essencial de toda a sua obra.

A partir dessas ideias, pode-se tentar subdividir a sua influência na decoração do tipo quadraturista em dois momentos

[60] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, Mss. BNL, c. 1715, flo. 320 (cota: cod. 5170) (inédito).

muito bem definidos. Houve uma primeira fase em que Bacherelli expunha e ensinava o seu novo formulário com uma nova metodologia, e que cronologicamente corresponderia entre 1701 e 1720, época em que trabalhou ativamente. O outro período poderia estar situado entre a década de vinte e quarenta, correspondendo a uma geração que não atuou diretamente sob as suas ordens ou sob os seus ensinamentos, mas sofreria a sua influência, atuando sob a sua prática.

Esses dois períodos permitem dizer que a sua intervenção no panorama artístico português da época foi essencial para a fase final do barroco seiscentista, lançando os primeiros embriões para um novo rumo tanto na pintura monumental como na dos grandes painéis retabulares. A sua importância não deve limitar-se, como a historiografia tradicional acentua, apenas à pintura de tetos. O seu âmbito foi muito mais vasto e mais atuante do que possa parecer. Para além dos primeiros pressupostos da perspectiva aplicada a uma construção ilusória do espaço (o que não é pouco), Vincenzo Bacherelli atuou também como desenhista e idealizador de programas decorativos, aplicação de técnicas especiais na mudança de cenas do tipo bastidores, como faziam os jesuítas, atuou em festas cenográficas particulares e em pintura tradicional de cavalete em grandes painéis de igrejas, como também em alguns retratos.

Toda esta versatilidade, abrangendo a especialização de quadraturista e inclinando-se ao campo figurista, significa uma certa liberdade criativa que o ambiente periférico português lhe proporcionava. Como consequência, Bacherelli tornou-se um pintor flexível e muito mais versátil, se comparado aos padrões florentinos do ambiente a que estava acostumado. Adaptando os seus conhecimentos técnicos a uma realidade nova encontrada em Portugal, este anônimo italiano tornou-se um dos pintores mais célebres do reinado do Magnânimo. As suas obras e as suas

intervenções são sempre referidas com entusiasmo, como se pode comprovar na notícia que se dá do grande painel do Santo Antônio com o Menino, que se encontra no Convento de Santo Antônio do Varatojo, quando o autor da história do convento em 1799 faz menção ao painel, que *he obra do pincel do famoso Bracarelli*.[61] Todo o comentário ou qualquer referência, por mais pequena que seja, a este florentino ou às suas obras é carregada de elogios e admirações, tanto na execução quanto na técnica que desenvolveu.

Esta fase de transição na cultura portuguesa, pois na florentina a perspectiva já estava bem situada ao lado de Alessandro Gherardini, pintor contrário às convenções acadêmicas, deve ter impressionado profundamente a sensibilidade do jovem de quase vinte anos, que já inserido como aprendiz no ateliê do classicista Antonio Gabbiani, volta-se totalmente para o ideal plástico de Gherardini, um artista mais próximo da influência cortonesca. A aprendizagem ou o ensinamento deixado por Bacherelli em Lisboa nos seus seguidores diretos ou nos que buscavam mais tarde os seus formulários, comprova e afirma a sua grande importância em Portugal, a marcar o movimento inicial deste gênero decorativo anterior à difusão da tratadística pozziana.

Em termos de caracterização formal, toda a intervenção quadraturista ou simplesmente pictórica que Bacherelli experimentou em Portugal pode ser estudada em quatro vertentes. Primeiramente, foi uma arte de elite, que encontrou nos intelectuais e peritos da perspectiva uma expressão de sabedoria, que acabou conquistando uma parcela mais erudita e voltada para um barroco mais exigente. Posteriormente, uma pintura essencialmente próxima da corte e não provinciana,

[61] Fr. Manuel de Maria Santíssima, *Historia da fundação do Real Convento e Seminário de Varatojo*, Porto, 1799, p. 212: decerto fazendo-se eco de uma tradição oral.

marcando a presença do monarca e exibindo o triunfo e a apologia da Igreja e do Estado no sentido virtual da expressão. Uma terceira característica da decoração baquereliana é o seu não compromisso com uma teoria sistematizada, portanto menos geométrica e matemática, mais descompromissada com a continuidade do espaço real do edifício, mas nem por isso longe dos pressupostos da geometria e da sistemática da perspectiva. Numa quarta e última caracterização, a grande novidade introduzida nos tetos, além da quadratura, foi a abertura central num verdadeiro arrombamento atmosférico com um cromatismo inédito, além de uma luminosidade fora dos padrões que em Portugal se praticavam naquela época. Bacherelli utiliza aberturas que iluminam o espaço interno e refletem a arquitetura pintada, como é o caso da portaria de São Vicente de Fora. A luz, o cromatismo e a ideia de atmosfera lumínica, nesta obra, voltaram a causar impacto em Inácio Vieira quando no seu Tratado de Perspectiva escreveu sobre o modo de fazer *mayor a sala*, ou *portico* (...).[62] Neste ponto, o jesuíta Inácio Vieira sublinha este fator na obra de São Vicente de Fora, acentuando a boa arte e a perícia do pintor em realizar tão significativo efeito de cromatismo e de iluminação.

Entretanto, reconhece-se que a arquitetura pintada pouco projeta a sala em sentido vertical. O poder ascensional desta pintura e de todo o repertório que Bacherelli trouxe para Lisboa limitava-se ao poder estrutural dos motivos de falsa arquitetura utilizados nos ângulos. São elementos usados em Florença desde o fim da primeira década do século XVII e que tiveram enorme difusão através da obra de Jacopo Chiavistelli. Toda a complexidade da quadratura de Bacherelli está nos ângulos. A elevação da sala, apesar da abóbada rebaixada, é dada apenas pela presença dos fustes lisos com capitéis compósitos, balcões semi-circulares, gordas mísulas e volutas, e que se faz quase no

[62] *Idem, ibidem*, fol. 255.

limite do olho do espectador. Ora, com uma formação voltada para elementos de arquitetura pintada, Vincenzo Bacherelli executa com convicção os grupos figurativos. No teto de São Vicente de Fora, a cena central do quadro inclinado e a luz atmosférica, com aquele cromatismo especial, são a força persuasiva desta composição, na qual a quadratura se transforma numa simples moldura de contorno ao tema pós-tridentino que marca a vitória da Igreja no plano espiritual e celestial para encontrar paralelo nos azulejos com o triunfo de D. João V e o poder temporal.

O sentido de concentricidade e a forte movimentação das personagens foi parte da lição deixada por Bacherelli. A sua construção ilusória não conta com elementos verticais como prioridade ou preocupação na relação com o espaço interno dos edifícios. A minúcia do ornamento é clara quando se nota a presença de grinaldas, festões, jarras douradas ou flores vistosas e coloridas ou mesmo consolas com acantos dinamizando os ângulos, tornando-os mais pesados, e por isso mais estruturais.

A maior originalidade baquereliana foi, sem dúvida, a solução encontrada para a disposição dos elementos angulares, resolvendo uma questão fundamental interna dos templos, mas também criando uma nova visibilidade nos interiores dos edifícios portugueses que a própria arquitetura não soube criar. Como a elevação não pode ser feita devido à cobertura muito baixa (no caso da portaria agostiniana), Bacherelli usou uma espécie de revestimento em forma de sanca prolongada que ao mesmo tempo preenche o espaço do teto e prepara o olhar para o tema figurativo.

Na verdade, Vincenzo Bacherelli, convencido de que a estrutura figurativa em Portugal era mais importante e causava mais impacto do que a quadratura, usou um ponto de vista distante do olhar do observador, pois os planos perspécticos são

menores, ou seja, a falsa arquitetura entre a sanca real e a grande moldura antes do grupo figurativo é curta. Assim, dá mais atenção ao espaço central e distancia este do olhar atento do fruidor, de modo que ele não esteja integrado na cena, tornando-se apenas um espectador, como acontecia no teatro. Este sistema foi usado para contrabalançar a pouca altura da sala e dinamizar o centro atmosférico. Note-se que os fustes são curtos, ou melhor, temos a sensação de vê-los mais achatados exatamente pela maior distância a que nos encontramos deles.

Para além da construção da perspectiva, Vincenzo Bacherelli usou elementos tradicionais florentinos, e se pode considerá-los muito próximos do modelo chiavisteliano. Todo este repertório retoma algumas obras de Jacopo Chiavistelli, principalmente no Palácio Pitti. Não se podem esquecer as soluções aqui apresentadas na proposta perspéctica decorativa da Igreja florentina de Santa Elizabete, atribuída a Rinaldo Botti, o melhor discípulo de Chiavistelli, com tema figurativo saído das mãos de Gherardini.

É neste sentido que podemos especificar alguns elementos arquitetônicos que serão naturalmente difundidos em Lisboa, pois pertenceram ao universo pictórico de Vincenzo Bacherelli, além de ter feito parte da sua aprendizagem como quadraturista. Dois aspectos fazem parte incondicionalmente dos motivos baquerelianos, isto é, a solução encontrada para os ângulos e o uso de um segundo andar com galerias. Este modelo é aplicado em São Vicente de Fora e no trabalho de Simões Ribeiro na antiga Biblioteca Joanina e na antiga livraria jesuíta em Salvador da Bahia.

O uso da balaustrada no segundo andar é característico em Simões Ribeiro, talvez considerado o discípulo mais próximo do florentino. Além destes dois elementos bem visíveis em todos

estes espécimes aqui mencionados, é possível ainda encontrar alguns aspectos muito significativos e que fazem a diferença entre a decoração monumental do início do século XVIII e os exemplos que se iniciam a partir da terceira década do mesmo século. No primeiro momento, é visível o gosto por medalhões e mísulas douradas, as tarjas com festões e inscrições, as máscaras e as conchas caricaturais da tradição florentina do tempo de Poccetti.

Sobressai outro componente decorativo muito específico nos tetos pintados e que será cultuado não só durante a fase que compreende a presença de Bacherelli e dos baquerelianos, mas também até o fim do século XVIII, enquadrando-se perfeitamente dentro de uma outra linguagem, mas sem perder a força narrativa que foi caracterizada no início da centúria. Trata-se de cartelas ou medalhões com festões, grinaldas e putti que ocupam a parte central do eixo transversal do teto. Nota-se esta solução não só no já referido teto do mosteiro de São Vicente de Fora; um pouco mais atenuado nos três tetos da Biblioteca Joanina (que irá aparecer também no eixo longitudinal); no teto da antiga livraria dos jesuítas em Salvador da Bahia; no teto da nave da Igreja do Menino-Deus, em Lisboa; no do Santuário do Cabo Espichel; no Seminário em Santarém; no da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Aldeia Galega da Merceana; no da Igreja de São Paulo; na nave e na capela-mor da Igreja da Pena; e na capela-mor da Igreja dos Mártires, estes dois últimos espécimes também em Lisboa. São exemplos que cobrem um período cronológico muito vasto, mas que utilizam ainda o mesmo sentido narrativo e ornamental introduzido pelo formulário baquereliano, novamente interpretado e adaptado em contextos operativos diferentes. Estes elementos sobrevivem dentro de uma nova estrutura quadraturista que será inaugurada na década de trinta e persistirá até além do fim do século, distantes daquele momento inicial do período joanino.

Figuras 1 e 2 - Vincenzo Bacherelli, visão central e angular do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa, 1710.



Fonte: Fotos do autor.

Figura 3 - Vincenzo Bacherelli, visão do espaço central com o tema principal, teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa, 1710.



Fonte: Fotos do autor.

Figura 4 - Vincenzo Bacherelli, visão geral do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa, 1710.



Fonte: Fotos do autor.



Fonte: Fotos do autor.

O paradigma pozziano

Apesar de todas estas transformações práticas e teóricas, o mérito da renovação do quadraturismo em ambiente romano aconteceria somente após a presença do pintor e teórico Andrea Pozzo, S. J. (1642-1709).[63]

Antes de determinar as principais características do arquétipo que se irá constituir com a quadratura de Andrea Pozzo, torna-se necessário conhecer melhor a sua obra e demarcar as suas principais soluções. O primeiro trabalho em que Pozzo demonstra a sua capacidade como arquiteto e como decorador perspéctico foi a Igreja de São Francisco Xavier, em Mondovì (Ligúria), chamado pelos padres do colégio em 1675.[64] Obra encomendada pelo reitor do colégio, Francesco Parpaglione, seguindo a indicação dos seus superiores, Giovanni Maria Visconti e o geral da companhia, o padre Giovanni Paolo Oliva; o seu trabalho em Mondovì contou com intervenções desde a decoração do corpo da igreja, à decoração da curvatura da abside e o aparato decorativo do altar-mor com a glória do santo. As obras em Mondovì duraram desde os anos de 1674 ao fim do

[63] Riccardo G. Villoslada S.J. *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppresione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma, Università Gregoriana, 1954, p. 180. O autor é claro quando diz, (...) entrato nella Compagnia a 23 anni, nel 1665, quand'era già pittore di belle promesse. Da gesuita, perfezionò la sua arte a Milano, Torino e forse Genova e Venezia. O estudo sobre este Jesuíta é severamente abundante. Apresentar neste momento indicações bibliográficas sobre este religioso, teórico, arquiteto, pintor-decorador apenas criaria uma abundância de nomes e não satisfaria o leitor. Neste sentido indicaremos os últimos estudos e mais significativos, pois todos eles contêm uma bibliografia completa e bastante interessante: Lydia Salviucci Insolera, Richard Bosel (a cura di), *Artifizi dela Metafora*, Roma, Artemide, 2011; *Mirabili disinganni*, Roma, Artemide, 2010 e Lydia Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo e il corridoio di S. Ignazio*, Roma, Artemide, 2014. Vale a pena conferir ainda: H.W. Pfeiffer S.J. (a cura di), *Andrea Pozzo a Mondovì*, Milano, Jaca Book, 2010; Maria Russo (a cura di) *Andrea Pozzo a Montepulciano*, Montepulciano, Thesan&Turan, 2010. Para mais informações veja uma série de textos dedicados a este jesuíta em: *Andrea Pozzo, Atti del Convegno Internazionale*, Valsolda, Chiesa di Santa Maria di Puria, 17-19 Settembre, 2009, a cura di Andrea Spiriti. Importante ainda: Wiktor Gramatowiski S.J. "Il profilo di Andrea Pozzo ala luce dell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù" in *Andrea Pozzo, Luni*, 1996, pp. 453-457.

[64] Para um estudo mais aprofundado sobre a formação deste jesuíta, é fundamental ver a obra de Vittorio De Feo, *Andrea Pozzo Architectura e Illusione*, Roma, Officina Edizioni, 1988. E sobre Mondovì: H.W. Pfeiffer S.J. (a cura di), *Andrea Pozzo a Mondovì*, Milano, Jaca Book, 2010.

ano de 1678, período em que, já no fim dos trabalhos, iniciavam-se as decorações no colégio jesuítico de Turim, terminadas só no verão de 1680.[65]

Na igreja de São Francisco Xavier, Andrea Pozzo procurou unificar numa única expressão um modelo derivado das preparações efêmeras do tipo quadraturista, dilatando o espaço numa espécie de efeito dramático, multiplicando os espaços e criando formas em constante movimento, em perfeita conexão entre teatro e devoção.[66] Transformou todo o interior da igreja, ampliando-o por meio de arquiteturas ilusionistas. As suas pinturas tinham a missão de dar maior verticalidade ao interior do templo, e para tal criou uma abertura octogonal sustentada por oito colunas destacadas da parede, que por sua vez são sustentadas por mísulas. Dois episódios iconográficos envolvem o interior deste edifício, são eles a Ascensão de São Francisco Xavier no corpo da igreja, e a glória do santo na decoração da abside em forma de um falso retábulo. Este constitui o fecho decorativo, numa mescla de simulacro e cenografia, mas integrado na espacialidade real do edifício. Por meio da pintura e da perspectiva, Andrea Pozzo constrói uma arquitetura pictórica com todas as regras e proporções respeitantes às condições reais do templo. Neste altar, a unificação entre cenografia e representação pictórica através da perspectiva destaca-se como um verdadeiro efeito de persuadir, ao mesmo tempo apelando aos mistérios da fé. Os trabalhos neste colégio podem ser considerados os primeiros exercícios de especulação teórica e prática de Andrea Pozzo e que influenciariam desde o fim do século XVII, lançando propostas estéticas/formais ao universo ilusionista do século XVIII, seja em quase toda a Europa, seja no mundo português.

---

[65] Vittorio De Feo e Valentino Marinelli, *Andrea Pozzo*, Milano, Electa, 1996, p. 24; Giovanni Romano, "Ancora su Andrea Pozzo in Piemonte e Lombardia" in *Andrea Pozzo*, Milano-Trento, Lumi, 1996, pp. 297- 301.

[66] Veja o belo artigo de Heinrich Pfeiffer S. J. "Teatro gesuitico e devozione: Andrea Pozzo a Mondovì" in *Arifizii dela metáfora – saggi su Andrea Pozzo*, (a cura di Richard Bosel e Lydia Salviucci Insolera) Roma, Artemide, 2011, pp. 73-80, 201.

No que diz respeito à plasticidade criada por Andrea Pozzo, sente-se nitidamente a intenção de extrapolar o quadraturismo de cariz bolonhês, prolongando a arquitetura construída na arquitetura pictórica: verossimilhante, mas enganadora. Esta postura aparece no comentário que acompanha a figura trinta do primeiro tomo do seu tratado onde declara: "*per aggiustare le membrature in modo che la cornice dipinta sembri essere la continuazione di quella vera...e se i colori sono dati da mano esperta, l'angolo E, quello solo dipinto, apparirà come vero...e la connessione fra l'architectura reale e quella dipinta sarà di fatto impercettibile*". [67] Para além do efeito da construção perspéctica dos elementos arquitetônicos, a questão cromática e luminosa é fundamental para o efeito final do ilusionismo.

O recurso de um único ponto de vista nas decorações do interior da igreja de Santo Inácio faz lembrar (mesmo que distante) as caixas ópticas de Kircher, cujo interior era admirado somente quando observado a partir de um ponto de vista obrigatório. Ora, não se pode esquecer que Andrea Pozzo afirma esta postura quando encontramos um disco de mármore no local onde o espectador deverá se posicionar. Podemos considerar o novo interior da igreja de Santo Inácio uma espécie de gigantesca caixa óptica como aquela trabalhada por Kircher? Fica aqui um ponto a ser discutido, e muito interessante. Uma ampla caixa de teatro óptica e que insere toda a composição de lugar de modo estratégico, seja para os jesuítas, seja para o público em geral que será, categoricamente, envolvido num processo cenográfico avassalador.

A presença de Andrea Pozzo (1642-1709) em Roma é da responsabilidade do padre geral da Companhia de Jesus, Giovanni Paolo Oliva,[68] que em 1681 solicita os trabalhos de Pozzo na sua última e grande participação como mecenas. Entretanto, com

[67] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architetorum*, Roma, 1693.

[68] Riccardo G. Villoslada S. J., op. cit., p. 180. O autor afirma que Andrea Pozzo fora chiamato a Roma nel 1681, per suggerimento del pittore Carlo Maratta, dapprima fu fatto lavorare nel Collegio Romano, e precisamente nell'esercizio dell'arte culinaria come secondo cuciniere.

tantos empenhos, o artista permaneceu no norte da Itália até parte de 1681 e só chegaria a Roma em 1682 (após a morte do Pe. Oliva) e rapidamente sendo requisitado pela família Pamphili. De modo extraordinário, Andrea Pozzo, em 1680, já era a imagem da Companhia de Jesus, isto é, sua obra é a prova viva da sua devoção. Para Pozzo, a arte é a expressão e realização da vocação artística, ou seja, o âmago interior e a paixão criativa são um todo com a fé e a missão. Segundo a historiografia especializada, para Pozzo a arte era como humilde contemplação, e se concretiza com a realização de inúmeros monumentos produzidos pela Companhia de Jesus. Não se pode esquecer que, naquela época, a vida religiosa e a arte eram uma coisa só e era assim que Pozzo as entendia. Segundo Wiktor Gramatowski, para qualquer jesuíta a religiosidade se realiza na ação e na mediação, ativa do mundo para o bem das almas; para Andrea Pozzo a arte é a verdadeira e autêntica testemunha da própria dedicação do apostolado.[69] As obras e a gramática de Andrea Pozzo são de uma comunicabilidade extraordinária. E no caso do tratado ele condensa de modo orgânico as exigências práticas operativas com aquela exatidão científica sustentada pelos teóricos numa exposição clara e com belíssimas gravuras. A metodologia é espetacular, pois passa do mais fácil para o mais complexo. Se observarmos de modo frio e calculista o texto de Andrea Pozzo, ele é muito diferente dos primeiros tratados de teoria perspéctica, como o de Piero dela Francesca, como ainda de alguns outros significativos tratados perspécticos entre os séculos XVI e XVII, que não souberam encontrar o equilíbrio entre exigência da teoria objetiva e estímulos fantásticos da praxe operativa. No caso do texto de Piero, vê-se uma obra severamente científica procurando determinar os fundamentos matemáticos da arte. O tratado de Pozzo não resolve os teoremas geométricos no exercício da perspectiva, mas é um compêndio que evidencia a experiência

[69] Wiktor Gramatowski S.J. "Il profilo di Andrea Pozzo alla luce dell" Archivio Romano della Compagnia di Gesù" in *Andrea Pozzo*, Milano, Luni, p. 453 e p. 454.

de um virtuoso que joga com a dificuldade e entende bastante bem os valores dos efeitos ilusórios. Vale a pena reforçar que o tratado de Andrea Pozzo é um texto prático como a própria vida do jesuíta.[70] Um representante da Companhia de Jesus de modo avassalador, e espelho da própria ordem. São importantes estas informações, pois nenhum outro tratadista foi tão estudado pela historiografia brasileira como Andrea Pozzo. Isso significa que estamos aprendendo muito com Pozzo, não somente como homem, mas também como religioso. Importa dizer que é expressivo que este tema tenha vindo até estes estudos e por isso é um privilégio poder aprender, conhecer e discutir suas ideias como decorador, tratadista, mas, seguramente, não deixando de lado a pragmática da ordem. É bom lembrar a diferença entre o que era a arte no século XVI e XVII e o conceito da arte a partir das teorias dos séculos XVIII e XIX. É preciso valorizar a arte como um lugar e um tempo; a arte com o poder de significar realidades espirituais; uma arte que desvela para nossos sentidos; ilude e comove nossa afetividade. E é sobre afetividade que estamos tratando neste estudo. Aqui a perspectiva está no centro das nossas apreensões e foi o ponto fulcral que norteou a atividade de Andrea Pozzo. A perspectiva foi desenvolvida de modo sistemático a partir do século XVI por arquitetos e pintores. A representação perspéctica sobre um plano (ou sobre um suporte curvo) tem sempre uma base geométrica, para não dizer que é geometria pura. Vemos isso no texto de Pozzo, pois ele não discute formulários matemáticos. A matemática na Ordem dos Jesuítas não se aplicou a uma categoria puramente de exercício, mas voltada para a epistemologia da cultura de ensinar ou de aprender. Ver a perspectiva como a configuração geométrica do espaço, experiência e integração da percepção sensorial do mundo. O estudo do tratado de Pozzo é um dos pontos fulcrais da literatura científica do século XVII e mais concretamente

[70] Andrea Pozzo era codjuntor temporal: são religiosos chamados irmãos coadjuntores. Podem obter cargos administrativos; podem fazer ofícios domésticos e se possuírem talento, podem exercer as artes e ensinar nas escolas.

do século XVIII. Influenciou pintores, arquitetos e homens que procuraram dar maior praticidade à perspectiva e à produção dos tetos ilusionistas.

Andrea Pozzo deveria trabalhar na decoração do Colégio dos Jesuítas e decorar o interior da igreja de Santo Inácio, compreendendo os anos entre 1685 e 1694. Manifestou todo o programa da ordem num duplo sentido apologético e triunfalista da propaganda barroca. Ali exibe a sua espetacular habilidade como pintor, cenógrafo e como teórico da perspectiva, publicando o *Perspectiva pictorum et architetorum* em duas partes, ou seja, o 1º. tomo em 1693-1694 e o 2º. tomo em 1700.[71] Em 1702 fixa-se definitivamente em Viena, onde trabalha para a corte imperial como pintor perspéctico e cenógrafo.

A primeira intervenção de Andrea Pozzo em Roma (em ambiente jesuítico) foi no corredor da *Casa Professa de Santo Inácio:*

> era piuttosto un giovane gesuita, sconosciuto a Roma, a cui veniva dato l'incarico di abbellire la casa del Padre Ignazio stesso: un'opportunità, una sfida ché il Pozzo accettò con slancio. Secondo la Costituzioni della Compagnia di Gesù, una Casa Professa è una residenza del tutto particolare, dove i Padri vivono senza benefici, senza nessuna fondazione né redità regolare. Vivono puramente di elemosine. La Casa Professa romana, la prima di tale casa dela Compagnia, fu, ed è ancora, un palazzo immenso, ma nudo: pareti bianche, pavimenti di peperino, pochi quadri.[72]

---

[71] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architetorum*, Roma, 1694. Na primeira página, antes dos avisos aos principiantes, o autor explica a dedicatória ao Imperador Leopoldo da Áustria. O seu tratado foi concebido como um manual tanto para o arquiteto como para o pintor (perspéctico), além de conter regras essenciais sobre a construção e preparação de teatros estáticos e temporários. A cenografia com Andrea Pozzo atinge uma fase decisiva e considerada a mais evoluída do teatro jesuíta da fase barroca. Para tal, ver Irene Mamczarz, "La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatrale ao Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo", Convegno di Studi – *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa,* Roma, 1994, pp. 349-88.

[72] Um belo estudo sobre esta obra: Thomas Lucas S.J., "La galeria del Pozzo nela Casa Professa a Roma" in *Andrea Pozzo*, 1996, pp. 141-143; Riccardo Migliari, "Geometria e mistero nelle prospettive di fratel Pozzo alla casa professa del Gesù", in *La costruzione dell'architettura illusoria*, Gangemi Editore, Roma,1999, pp. 71-91; Lydia Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, Artemide, Roma, 2014.

Aqui, este artista criou um ciclo de histórias sobre a vida terrena de Santo Inácio, com uma grande sutileza perspéctica e admirável efeito de anamorfose[73]. A sua principal tarefa era a de ampliar e corrigir o espaço arquitetônico devido ao sistema de cobertura, que contava com uma abóbada muito rebaixada.[74] Como solução para o problema de espaço, Pozzo criou uma espécie de teto em elevação, através de falsas vigas que, por conseguinte, se apoiavam em mísulas pictóricas, que por sua vez, delimitavam cada ciclo narrativo. Nesta obra, verifica-se o desafio e a tentativa de aproveitamento entre o espaço pictórico e espaço construído.[75]

Esta mesma situação foi também pretendida por Gaulli no teto da Igreja de Jesus, mas só definitivamente conquistada na pintura da nave da igreja de Santo Inácio.

> L'affresco di Andrea Pozzo, Il trionfo mondiale della Società di Gesù, nella Chiesa di Santo Ignazio a Roma, e l'ffresco del Baciccio, Il Trionfo del Nome di Gesuù, nella Chiesa del Gesù, sono due opere rinomate nella storia dell'arte e, in tempi moderni, sono state spesso paragonate l'una a l'altra. Non c'è da meravigliarsi. Queste due opere, insieme all'affresco di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini, sono in effetti i dipinti più famosi dell'alto Barocco a Roma. Sono tutte e due, inoltre, opere di dimensioni enormi, sono a pochi passi l'una dal'altra, sono nel centro di Roma e appartengono tutte e due alla stessa epoca: quella del Pozzo al periodo 1691-1694, quella del Baciccio al 1676-1679. [76]

Verifica-se Pozzo na arquitetura e Baciccio para as figuras vistas a partir de baixo, para além da invenção de um colorido

---

[73] É importante ver essenzialmente: Lydia Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo e il corridoio di S. Ignazio*, Roma, Artemide, 2014.

[74] Vittorio De Feo e Valentino Marinelli, *Andrea Pozzo*, Milano, Electa, 1996, pp. 42 e 45; Vittorio De Feo, *Andrea Pozzo Architettura e Illusione*, Roma, Officina Edizioni, 1988, p. 13.

[75] Veja um estrudo geométrico sobre este ambiente: Riccardo Migliari, "Geometria e mistero nelle prospettive di fratel Pozzo alla casa professa del Gesù", in *La costruzione dell'architettura illusoria*, Roma, Gangemi Editore, Volume 2, 1996, pp. 71-91.

[76] Veja o contributo de Robert Enggass, "Pozzo a Sant'Inazio e Baciccio al Gesù: tracce della fortuna critica", in *Pozzo*, Milano, 1996, p. 253.

e um poderoso cromatismo atmosférico. Vemos, nestas três obras, uma poderosa força ilusionista, cromática e intensa construção perspéctica que influenciará todo um século que está por surgir, não apenas na Europa, mas em diferentes partes do mundo. Curiosamente, Baciccio apesenta uma dependência formal de algumas construções berninianas, mas Pozzo se mostra fora deste decurso. Como chamou atenção R. Wittkower, a obra de Gaulli transborda para fora da moldura e se distribui dramaticamente sobre a própria igreja, e nisso os protótipos de Bernini têm a sua responsabilidade.

A unificação dos espaços é verificada através de uma moldura perspéctica e dos efeitos luminosos e atmosféricos que a envolvem, no caso da decoração em Santo Inácio de Andrea Pozzo. Esta obra confirma a ideia de que a maior novidade da pintura barroca está nestes tipos de decorações, sejam eles tetos, cúpulas ou paredes, com ou sem a presença dos quadros recolocados. O que se vê nesta e em todas as suas intervenções é uma preocupação essencialmente voltada para o espaço sem limite que se dilata para além do horizonte do fruidor. É o projetar de figuras, de nuvens e de massas corpóreas que se deslocam em todas as direções.

Não se pode deixar de lembrar que toda a Europa do século XVII, como ainda a Espanha, Portugal e o Brasil, durante todo o século XVIII, irão absorver o desejo de infinito, transformando-o num sentimento universal da arte. Será na pintura que este sentimento melhor se concretizará, pois só com estes efeitos picturais é possível arrombar céus em profundas distâncias, abrir paredes e criar simulações de milagres ou visões místicas. É neste sentido que podemos dizer que, desde Pietro da Cortona até a presença de Tiepolo[77], o céu será quase o principal argumento

[77] Veja: L'opera completa di Giambattista Tiepolo, Rizzoli, Milano, 1968. Um texto antigo, mas uma coleção muito importante e com aparatos críticos e filológicos de Anna Pallucchini.

temático dos principais artistas europeus desta fase do pleno barroco. As atmosferas – as luzes em integrações centrípetas e centrífugas – os arrombamentos celestiais. Tudo isso para dar ao fiel arrebatamentos e modos de meditação.

Entretanto, não é apenas a representação do céu vasto e vazio que pode dar a esta imensidão e a este sentido de profundidade o seu devido conteúdo simbólico. É este o ponto fulcral na pintura de tetos e em toda a decoração barroca, com a qual Andrea Pozzo encerra o século XVII, permitindo abrir um novo capítulo no período do Settecento: imitando céus atmosféricos ou com hagiografia em finitude perspéctica. A principal diferença do espaço quinhentista para o espaço seiscentista, no que se refere à decoração ilusionista, é que no século XVI o espaço ilusório das cúpulas ou abóbadas continuava separado do espaço real dos edifícios, e as figuras podem ser interpretadas como espécie de quadros apoiados sobre a sanca do suporte. No período seiscentista, Pozzo usa o arrombamento cromático desenvolvido por Gaulli na sua arquitetura pictórica anexando-a à estrutura (real) do edifício: *"lo spazio illusorio delle cupole parmensi anche se popolato di figure in sottinsù resta del tutto separato dallo spazio reale delle chiese sulle quali è dipinto. Sicchè le figurazioni di quelle cupole possono senza difficoltà imaginarsi come quadri rotondi posati sui cornicioni dei presbiteri. Uno spazio ideale del tutto irrelativo allo spazio reale che lo sostiene"*. [78]

Repare-se que, na decoração da nave da igreja inaciana, Pozzo não usa a sanca como divisória dos espaços e a membrana

[78] Remigio Marini, "Cortona/Gaulli/Pozzo: tre stagi dell'illusionismo barocco", *Emporium*, 1959, pp.243/252; Maurice Henri Pirenne, *Óptica Perspectiva Vision, en la pintura, arquitetura y fotografia*, Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1974, p. 113; Martim Kemp, *La scienza dell'arte, prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Florença, Giunti, 1990, p. 158: agli occhi di Pozzo il significato globale dell'illusione è che il caos distorto delle forme riesce a consolidarsi miracolosamente in una rivelazione coerente quando si osserva l'opera dalla posizione giusta; Cláudio Strinati, "Gli affreschi nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma", *Andrea Pozzo*, Coord. Vittorio De Feo e Valentino Martinelli, Milano, Electa, 1996, p. 70 e 71. A obra de Antonio Gherardi na igreja de Santa Maria in Trívio, deve ser considerada como ponto de partida para a compreensão da obra de Pozzo e de outros tardo-barrocos em Roma.

arquitetônica falsamente construída anexa-se diretamente às paredes da igreja, de modo que não se consegue definir o limite da pintura e o início do próprio edifício. Os entablamentos que projetam as colunas e as mísulas que sustentam a representação das quatro partes do mundo estão dispostos diretamente sobre a janela real da igreja. Não há uma moldura ou balaustrada que faça a separação entre os dois mundos, mas, ao contrário, uma integração entre o plano finito e real e outro transcendental e divino. Não só a pintura da nave, mas toda a intervenção de Pozzo em Santo Inácio coincide com o fim de um período de grandes atribulações intelectuais. A sua membrana arquitetônica pode ser considerada como uma espécie de resposta a determinadas exigências de modelos anteriores. A sua obra relaciona-se com os aspectos significativos do fim do século XVII, como, por exemplo, as obras de Giovanni Coli e Filippo Gherardi,[79] revelando que Pozzo buscara outras fontes além de Gaulli. Além destes aspectos técnicos relativos à quadratura da nave, é importante um olhar mais dimensionado ao conjunto figurativo de todo o ambiente, para o entendimento da sua elaboração formal e conceptual.

A importância de Andrea Pozzo para o quadraturismo já tem sido bem estudada e analisada pela historiografia internacional, e a contribuição de textos específicos é notória. Recorde-se o grupo extremamente dinâmico criado na Università degli Studi di Firenze, com os professores Fauzia Farneti, Silvio Van Riel e Stefeno Bertocci e tantos outros colaboradores em toda a Itália na catalogação do quadraturismo com novos pressupostos investigativos e novas tecnologias de pesquisa como o scanner laser 3D, de modo a garantir novas respostas a tantas pinturas perspécticas, inclusive as quadraturas de Andrea Pozzo. Atrelado a estas discussões, não se pode esquecer os inúmeros congressos

[79] Estes artistas chegam a Roma por volta de 1669 e decoram a cúpula da igreja de São Tolentino, numa estratégia rigorosa, dependente de formulários de Pietro da Cortona. O seu estilo pessoal pode ver-se no trabalho que realizam no Palácio Colonna, em 1676: uma decoração próxima de Cortona, mas com soluções retiradas também de Veronese.

internacionais abordando tanto a vida pessoal quanto a artística de Andrea Pozzo, desde 2009, em comemoração ao centenário de morte do pintor.

Nossa intenção é ampliar um pouco mais a figura de Pozzo, agora tão debatida no Brasil. Dentre as contribuições internacionais, e buscando algum detalhamento pouco conhecido no Brasil, vale a pena reforçar o que disse Heinrich Pfeiffer. Sua pesquisa contempla a espiritualidade de Pozzo e faz uma significativa análise do auto-retrato do jesuíta que se encontra nos Uffizi. Segiundo este caminho, Pfeiffer nos diz que Pozzo pinta como se estivesse a fazer um exercício segundo o método inaciano, isto é, Pozzo conduz no observador tal exercício. Na pintura referida, vê-se Andrea Pozzo com uma mão apoiada sobre um instrumento de pintor e a outra com o dedo indicado para o alto. Pfeiffer nos lembra uma pintura de Annibale Carracci, atualmente na igreja de Santa Caterina dei Funari. Nesta pintura vê-se Santa Margarida, que tem a mão esquerda segurando um livro, e a direita aponta e indica o céu. Na Igreja del Gesù,[80] encontramos outro auto-retrato de Pozzo coma mesma postura, no entanto, o instrumento de pintor vem substituído por variados livros sobre perspectiva e arquitetura, não obstante, com a mão direita continua indicando o céu ou a cúpula a decorar.

Segundo os estudos de H. Pfeiffer,[81] podemos supor que Andrea Pozzo conhecia a pintura de Carracci. Ainda numa possível relação de atitude encontramos a gravura de Jean Miel[82] no livro de Daniello Bartoli (1608-1685),[83] que Andrea Pozzo

[80] Veja: Rita Binaghi, "Ab angulis ad angelos: l'atoritratto di Andrea Pozzo nela chiesa del Gesù a Roma, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, Marcianum, Venezia, pp. 73-88

[81] Heinrich Pfeiffer S.J., "Pozzo e la spiritualità della Comagnia di Gesù", In *Andrea Pozzo*, Lumi Editrice, Milano-Trento, 1996, pp. 13-16

[82] Esta gravura foi execiutada por Jan Miel e Cornelis Bloemaert em 1659 para o livro de Daniello Bartoli SJ. Estes dois artistas pertenciam a uma associação de artistas holandeses e flamengos que trabalhavam em Roma, entre 1620 e 1720. Eram chamados de Bentvueghels e também conhecidos como Schildersbent.

[83] Historiador italiano do século XVII. Autor da Obra *Della Vita dell'istituto di Santo Ignazio fondatore dela Compagnia del Gesù*, 2. Ed. 1650

deveria conhecer muito bem. Nesta gravura vê-se Inácio no alto, sentado numa nuvem, assistido por *putti*. Com a mão direita aponta para o alto e uma espécie de sol divino aparece com o cristograma que pode ser lido nas siglas IHS (Jesus Salvador dos Homens). Com a outra mão, Inácio segura um livro aberto, em cuja primeira página lê-se *Para maior glória de Deus*, e na segunda página está escrito Regras da Companhia de Jesus. Um pouco mais abaixo do santo, outros dois *putti* abrem uma faixa com a inscrição: *Fixo no Céu e espalhado pela terra*.[84] Nesta gravura, ainda temos um grande globo terrestre ladeado pelas quatro partes do mundo. Inevitavelmente, uma inspiração para Andrea Pozzo na decoração de Santo Inácio em Roma, por volta de 1695. Decididamente, Pozzo conhecia tal gravura, e esta reflexão o teria ajudado na preparação iconográfica para a decoração do intradorsso da igreja inaciana. A gravura é pura inspiração para o centro e as laterais da pintura da abóbada romana, e que tanto iria se refletir em outros tetos por todo o espaço geográfico por onde os jesuítas passariam. O globo celeste, as quatro partes do mundo, isto é, a iconografia inaciana materializando o apostolado e a vivência prática dos jesuítas. Esta descrição é a marca da presença dos jesuítas em todo o universo cristão onde eles estiveram. Levando em consideração esses aspectos, não se pode negar que, mesmo fora do ambiente religioso específico dos jesuítas, esta iconografia entre arte e mensagem religiosa influenciaria a "forma decorativa" de tantas outras igrejas, mesmo fora do ambiente da Ordem de Santo Inácio. Heinrich Pfeiffer nos diz que os santos são os mediadores dinâmicos entre o espaço mundano e o espaço divino. Loiola é um destes mediadores, como tantos outros santos das diversas ordens religiosas. Ora, Inácio quer cada um dos jesuítas como instrumento desta unidade com Deus. Segundo este contexto, e partindo desta proposta de instrumentalização, todas as

[84] Marco Minucio Felix: um dos primeiros apologistas latinos.

ordens religiosas absorvem, experimentam o espaço pictórico como um espaço de mediação entre o homem e a santidade. Pela observação destes aspectos, vê-se o elo de intermediação do santo no plano do figurado e mais perto das resoluções do Concilio de Trento.

Retoma-se ainda um pouco mais para reforçar as ideias e as palavras de Heinrich Pfeiffer quando nos diz: *"con il mezzo della finzione prospettica il pittore mete in scena diverse categorie di illusione, cosicché nel passaggio dell'una all'altra l'illusione si trasforma in partecipazione dalla vera visione dei santi"*.[85] Ligando-se diretamente com a intenção espiritual, encontramos no tratado pozziano a voz que motiva e impulsiona dizendo: "cominciate dunque *(...) allegramente il vostro lavoro; con risoluzione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio, che è la gloria di Dio. Ed io vi auguro, e vi prometo a sì onorati desideri felicissimo riuscimento*". [86] Não estará aí a relação entre especulação e prática da perspectiva com a construção da chamada "forma do jesuíta", que tanto nos ensina Massimo Pompaloni?[87]

A par destas colocações entre a iconografia na igreja de Santo Inácio e sua proximidade com a disposição prática dos jesuítas, e ainda na esteira dos acondicionamentos técnicos e específicos da perspectiva, pode-se pensar que Andrea Pozzo construiu uma enorme caixa óptica? Ou mesmo uma dimensão vigorosa da câmara escura? No centro da quadratura em Santo Inácio, vemos sair feixes de luz da imagem do Cristo em direção a Inácio, santo mediador, conforme dizia Trento e salientado por Pfeiffer; e deste

[85] H. Pfeiffer, "Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù", in *Andrea Pozzo*, Luni, 1986, p. 15

[86] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, I Tomo, (aviso aos principiantes), 1693

[87] Massimo Pompaloni, "A forma do Jesuíta: os exercícios espirituais" in (org.) Magno Moraes Mello e Adriana Romeiro, *Cultura Arte & História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, Belo Horizonte, Fino traço editora, 2014, pp. 15-24

santo a irradiação para as quatro partes do mundo, representadas por personificações que se movimentam entre cornucópias, *putti*, espécies de atlantes que seguram grandes mísulas onde tudo acontece, formas figurativas em forte escorço e que se agitam energicamente. Logo no eixo longitudinal, acima da capela-mor, vemos uma figura alada com um potente espelho côncavo com a inscrição IHS, e que reflete os raios de Cristo e de Inácio para todos os cantos do mundo. Nada escapa! De modo especial, o raio central que parte do coração de Inácio (vindo do Cristo) se reflete nas quatro partes do globo e nos três santos da Companhia de Jesus. Ora, reflete "kircherianamente" sobre um espelho (ou lente) côncavo em movimento e com grande dinamismo. É o espírito inaciano com o fogo e o ardor divino a inundar com a sua fé todo o mundo conhecido, ou melhor, uma ideia cosmopolita e que se tornará exemplo para tantas outras pinturas, tomando como ponto de partida estas ideias.

Vale a pena insistir nestas questões, pois

> a lanterna mágica era, na realidade, uma máquina simples, uma espécie de pequena caixa munida de uma fonte de luz artificial, um espelho côncavo posterior a um sistema de lentes que permitia projetar sobre uma superfície branca as imagens ampliadas de vidros pintados com cores transparentes. O seu nome apareceu pela primeira vez numa fonte oficial exatamente em 1668, ou seja, quando o matemático jesuíta Francesco Eschinardi[88] publicou no tratado Centuriae opticae pars altera uma descrição científica do funcionamento da "Lanterna, quam dicunt magicam[89].

Portanto, o conhecimento científico abraça literalmente este ambiente artístico da representação perspectivada, ou da decoração sotto in su. A arte de Pozzo era uma ferramenta,

[88] Francesco Eschinardi, Centuriae opticae pars altera seu dialigi optici, 1668, p. 178.

[89] Conf. Donata Pesenti Campagnoni, "História da lanterna megalográphica vulgarmenre dita Lanterna Mágica", in (org.) Paolo Bertetto e Donata Pesenti Pesenti Campagnoni, *A magia da imagem*, Centro Cultural de Belém, 1996, p.62

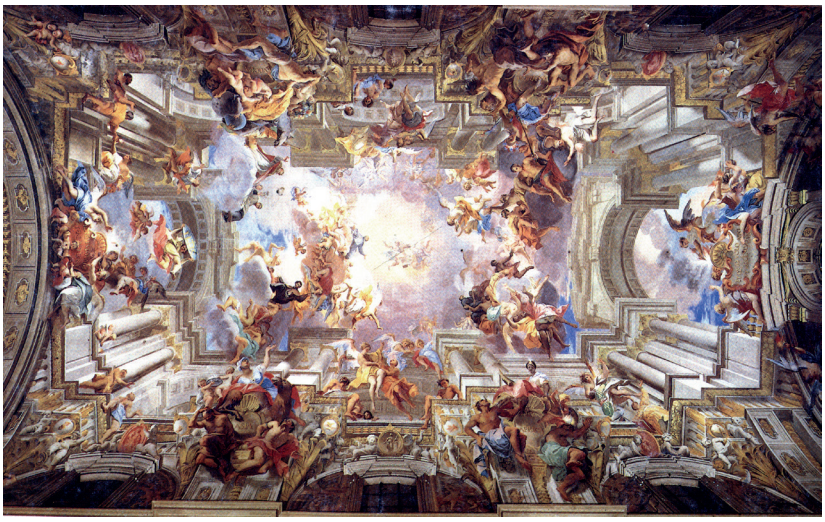
quem sabe um instrumento, para buscar e encontrar no infinito o espaço divino. Esta postura retórica e apologética nos direciona novamente para Kircher, pois *"conseguiu salientar o seu extraordinário poder comunicativo e persuasivo: exatamente por aparecer como "mágica ou taumatúrgica"*, *a mágica podeia tornar-se, com efeito, um meio muito eficaz de afirmação do programa educativo da Companhia de Jesus e como tal foi, de fato, habilmente explorada pelo padre Kircher"*.[90] Por tudo isso, a obra de Andrea Pozzo se torna mediadora entre a terra e o céu. É uma significativa experiência mística e é a partir da arte que esta mediação se torna visível. A energia maior é buscar e encontrar Deus e o que mais impressiona é que tudo isso descende de uma praticidade do modo de vida do jesuíta. Tal praticidade é encontrada na regra do tanto quanto. É neste contexto que a arte é uma ferramenta fulcral e que ajuda à finalidade maior: encontrar a Deus. As simulações perspécticas nos remetem a um meta-espaço e a um meta-tempo. Assim sendo, estar inserido em outro espaço e em outro tempo, ou vinculado a uma infinitude do mundo pictórico e a uma finitude do mundo terreno. Mesmo hoje, quando vemos a decoração de Andrea Pozzo, a sua pintura nos envolve naquilo que contemplamos e neste contexto mais uma vez H. Pfeiffer nos ajuda, quando diz que Pozzo é um pintor que não quer aludir a um programa retórico dogmático, mas soube dar a correta intuição do mundo, para além do espaço material e terreno, que neste sentido é o espaço transcendental dos santos e de Deus e, por isso, associado à constante comunhão com o fruidor. Sabemos que quando se olha para fora, para além do cromatismo e da beleza plástica, inicia-se o diálogo com Deus. Tudo isso é parte significativa de um universo plástico de simulação arquitetônica que se multiplica dentro e fora dos ideais do mundo intrínseco jesuíta. Athanasius Kircher (1602-1680)

[90] Conf. Donata Pesenti Campagnoni, "História da lanterna megalográphica vulgarmenre dita Lanterna Mágica", in (org.) Paolo Bertetto e Donata Pesenti Pesenti Campagnoni, *A magia da imag*em, Centro Cultural de Belém, 1996, p.64

> (...) sabia muito bem que a técnica pictórica permitia criar projeções luninosas com repertório quase ilimitado e afirmou a este respeito que, tendo à disposição um certo número de vidros, "qualquer coisa pode ser demonstrada... imagens...alegres, tristes, horríveis e assustadoras e mesmo prodigiosas para os espectadores que desconhecem a causa... junto com as frases e as inscrições delineadas no vidro". [91]

Pura coincidência ou reflexo da materialização da ideia que contagiava toda a Europa católica na época? Ora, entre meados do Quinhentos a meados do século seguinte percebem-se jesuítas e não jesuítas no estudo das ciências exatas, pois é necessário recordar que ainda há o reflexo do lado prático da matemática, presente desde o Renascimento e que se manteve ativo até grande parte do período seiscentista e, provavelmente, se dilataria por algum tempo no Setecentos.

Figura 6 - Andrea Pozzo, teto da nave da igreja de Santo Inácio, Roma, 1695/1697.



Fonte: Fotos do autor.

[91] Conf. Donata Pesenti Campagnoni, "História da lanterna megalográphica vulgarmenre dita Lanterna Mágica", in (org.) Paolo Bertetto e Donata Pesenti Pesenti Campagnoni, *A magia da imagem*, Centro Cultural de Belém, 1996, p. 73.

Figura 7 - Andrea Pozzo, teto da nave da igreja de Santo Inácio, Roma, 1695/97, pormenor do centro figurativo.



Fonte: Fotos do autor.

Figuras 8 e 9 - Andrea Pozzo, teto da nave da igreja de Santo Inácio, Roma, pormenores do ângulo e da parte central.





Fonte: Fotos do autor.

O rigor de Andrea Pozzo não está só no fato de projetar uma membrana arquitetônica enchendo-a de figuras, mas criar uma única ideia de conjunto, tanto nas figuras como nas arquiteturas pintadas, onde tudo se insere num mesmo espaço equivalente, numa mesma projeção perspéctica. Outro aspecto que se percebe é a noção de espacialidade infinita, muito próxima das discussões científicas durante grande parte do século XVII e que foi referida anteriormente. O seu engenho está condicionado para causar engano ao fruidor, mas nem por isso deixa de se relacionar com hipóteses científicas, que de resto nunca foram encontradas nos escritos do pintor. O que mais se destaca é o fato de Pozzo guiar o observador a absorver a perfeição ou a debilidade da (falsa) construção, conduzindo-o a uma prática mental, da qual a subjetividade de opinião se torna o fator mais significativo. São fatores que levam a observar a decoração de Andrea Pozzo dentro de uma dimensão cinética e que irá condicionar o tema figurativo. O espaço que aqui se contempla destaca-se como uma espécie de "quadro geográfico" onde o Sol, os planetas e todo o mundo estivessem em rotação. Repare-se que toda a visão de conjunto é clara, objetiva, unitária e coerente no tratamento do cromatismo e da invenção da arquitetura. Diante disso, pode-se supor que toda esta membrana figurativa e arquitetônica deveria amparar o triunfo e a apologia inaciana, elevando-se cada vez mais o sentido didático/doutrinal e, portanto, motivar o fruidor. Esta lição, se é que se pode chamar assim, não estaria completa sem a presença das quatro figuras emblemáticas do Antigo Testamento, aplicadas nos pendentes: a vitória sobre o mal em nome da fé.

Tudo isso permite ver com nitidez o envolvimento contextual de toda a decoração do teto, pois estas representações assumem um papel fundamental na interpretação iconográfica do tema apresentado por Pozzo. Estes heróis representam prefigurações, espécie de chave interpretativa de toda a pintura da nave; é o anúncio de uma nova época onde o cristianismo saíra vitorioso

contra os infiéis, irradiando o poder de Inácio aos cantos mais longínquos da terra no trabalho missionário pregado pela Companhia de Jesus: a representação das quatro partes do mundo é um modelo de luta contra o erro em prol da liberdade trazida pela palavra de Cristo.[92]

Se voltarmos nossa atenção para o trabalho em Mondovì, é possível verificar que esta intervenção permitiu o amadurecimento necessário para realizar em Roma este espetacular engano perspéctico. Pode-se dizer que o fator luminosidade é o ponto basilar desta "construção", podendo aproximar-se da construção perspéctica realizada na Camara Picta por Mantegna, em 1474 (fica aqui uma observação apenas). Não se pode deixar de observar que Mantegna cria uma visão zenital e Pozzo acentua uma visão de sotto in su atmosférica com alguma obliquidade para um espectador que se encontre no centro da nave. O que é mais significativo em toda esta decoração é a dupla associação entre as experiências de Pozzo como pintor e teórico da perspectiva com a cultura típica do Colégio Romano, ligada a uma atividade didática e orientada para um ecumenismo jesuíta ao qual Pozzo estava intimamente ligado: ele era sem sombra de dúvida a imagem da companhia. A estrutura geral destas obras tem como ponto essencial a irradiação jesuíta no mundo segundo a ideal missionário dos jesuítas, desde o século XVI até meados do XVIII, quando o estudo da cenografia e da perspectiva se tornaram dois pontos centrais do ratio studiorum.

Sob o ponto de vista da perspectiva e da construção teórica, a obra de Pozzo permite uma continuidade científica desde os experimentos de Kircher, como anteriormente acentuamos:

[92] Compare toda esta estrutura temática com o teto da nave do Seminário Escalabitano (Santarém) sem autoria e sem uma data específica, mas, certamente, até a década de 30 do século XVIII. Este teto apresenta, nos quatro cantos, as quatro partes do mundo; as quatro heroínas do Antigo testamento e os quatro jesuítas em missões: Inácio, Francisco Borgia, Estanislau Kostka e Francisco Xavier. Um modelo dentro de um espaço jesuítico em Santarém e que serviria para outros espaços religiosos.

a mesma exigência de critérios ópticos e geométricos. Estas questões vão em direção a argumentos próprios e ligados à lógica e à coerência das argumentações entre critério e persuasão, da qual situação nascerá a força do convencimento da Companhia de Jesus, talhada pelo Colégio Romano. Todas estas questões, e principalmente o debate sobre a disposição do ponto de vista, transformaram-se em temas amplamente discutidos na historiografia da arte. Esta preocupação com o ponto de vista é apenas um aspecto do grande universo da construção do espaço perspectivado. A apreensão com a posição do olhar está sempre presente em todas as obras deste gênero, sejam elas tetos pintados ou grandes painéis retabulares (para não falar dos próprios retábulos).

Após conhecermos o essencial da cultura plástica desta nova fase da pintura do tempo do barroco, é possível clarificar o outro formulário que surge apresentando uma repercussão muito maior do que a linguagem de Vincenzo Bacherelli no princípio do século XVIII em Lisboa. Dois formulários distintos, mas valorizando a fantasia e a construção imagética de elementos arquiteturais. É a pintura perspéctica totalmente voltada para um novo conceito (de espaço) geométrico que irá ser profusamente difundida desde a primeira década do século XVIII na Áustria e na Alemanha, contrariamente ao modelo que se desenvolveria em Itália a partir desta mesma fase. Nota-se claramente que os formulários de Andrea Pozzo apresentam um aspecto menos frágil, mais científico e/ou construtivo (aqui no sentido tectônico), em relação ao modelo que solidamente se fazia.

Em Portugal, os formulários de raiz pozziana serão totalmente absorvidos desde a primeira década do século XVIII[93]

[93] O ano de 1732 refere-se à primeira tradução para o português do tratado de Andrea Pozzo. Mas sabemos que os dois tomos do tratado poziano já estava sendo discutido nas aulas de Matemática em Santo Antão desde a primeira década do século XVIII. Os estudos do jesuíta Inácio Vieira nos permitem avançar com esta proposta.

até à década de setenta, quando uma proposta mais "simples" (menos engenhosa) assumiria a frente na pintura decorativa. Tratava-se dos falsos estuques e relevos pictóricos à moda de Antônio José Narciso (1731-1811) e os quadros recolocados (ou os figurados de grande invenção) amplamente difundidos por Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), num momento que poderíamos classificar como a *"solidão do quadro recolocado, em completo domínio plástico do suporte, vencendo a todo custo as propostas de continuidade das arquiteturas pintadas"*.[94] Sobre este importante pintor Cirilo[95] nos diz que *"pintou com admirável facilidade a óleo, a tempera, a fresco; em grande, e em pequeno, por estampas, pelo natural, e de prática"*. [96] Em outras palavras, é a expressão da sabedoria teórica, consumada nos tratados e integrada literalmente pela presença do monarca e da Igreja, exibindo de modo apologético o seu triunfo. A persistência do modelo pozziano em algumas zonas do país ao longo do final do século XVIII acontecerá somente num momento tardio. Podemos citar a presença de Bruno José do Vale (1739-1779), artista natural de Lisboa, aluno de José da Costa Negreiros (1714-1759) e autor de algumas obras que registram este novo momento, das quais destacamos os três tetos na primeira Casa das Armas e o da Igreja da Conceição Velha.[97]

O desenvolvimento da perspectiva, seja na produção de painéis retabulares ou na multiplicação dos espaços internos dos edifícios, exigia estar associada a um núcleo de desenvolvimento

[94] Magno Moraes Mello, *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 254.

[95] Cirilo Volkmar Machado, *Colleção de memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 95-98.

[96] O que seria esta prática? Ele trabalhava com estampas e nós sabemos que todos estes pintores usavam modelos gravados. Toda a Europa usava este processo. Pintava ao natural, pois tirava a partir de modelos. E ainda por prática. Ora, esta prática estaria ligada ao processo operativo? O universo cultural presente no ambiente onde este quadraturista estudava, trabalhava e possivelmente discutia suas questões não apenas com o figurista Pedro Alexandrino, mas também com outros coevos que dominavam a pintura ilusionista.

[97] Veja: Le Comte A. Raczynski, Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal, Paris, 1847, p. 292.

teórico, alcançado em Portugal somente com o patrocínio do Colégio de Santo Antão no seu curso de matemática. Sente-se claramente que com o amadurecimento destas lições e o aumento do interesse em direção à cenografia, à óptica e à perspectiva, aumentava a difusão do tratado de perspectiva de Andrea Pozzo, de modo que sua obra se tornou o marco fundamental de um novo modelo e de uma nova linguagem na pintura de tetos, com um novo paradigma. Um espécime mais rigoroso quanto à elaboração da quadratura, apostando numa maior sensação de verticalidade e de infinitude, procurando eliminar qualquer situação de puro e simples decorativismo.

Enquanto os motivos trazidos de Florença por Bacherelli estavam presos a balcões, *putti*, grinaldas, florões e outros elementos de cunho ornamental (aqui no sentido de fragilidade construtiva ou de efetivação de formas mais pesadas), o modelo pozziano utiliza o fuste, o capitel e o entablamento para reforçar o sentido ascensional do ambiente, multiplicado em um ou dois andares.[98] Neste último modelo, não há balaustrada circundante aplicada apenas como separador entre o espaço real e o pictórico, como acontece em São Vicente de Fora ou no teto do Menino Deus. Neste novo sistema, a balaustrada terá a função de complemento espacial e é inserida num mesmo *corpus* decorativo. As arcadas aparecem e tornam-se motivos de multiplicações de andares de falsa arquitetura, exibindo uma membrana arquitetônica mais ousada, com rigor científico e fruto de especulações tratadísticas.

Com Andrea Pozzo, os dois grandes arcos no limite do eixo longitudinal ligados às arcadas (em Santo Inácio) serão sempre

[98] É importante lembrar que as quadraturas bolonhesas usam também os fustes e todas as estruturas ornamentais das ordens arquitetônicas. Nossa intenção é propor duas vertentes na quadratura em Portugal com dois artistas fulcrais. Bacherelli que esteve em Lisboa em potente atuação e Pozzo, presente em Portugal pelas gravuras e pelo seu tratado amplamente utilizado não apenas no conhecimento teórico, mas, naturalmente, nos acionamentos iconográficos. Não estamos fazendo nenhum juízo de valor e estas categorias ou modelos servem para a nossa análise do ponto de vista didático organizacional e não no sentido de valorizar ou não estes formulários aqui em estudo.

coroados por um frontão triangular que fecha o espaço tectônico, preparando o espaço à abertura celestial, literalmente vazada e sem qualquer tipo de emolduramento. A arquitetura pintada recorta o céu: aspecto raro em Portugal, pois a moldura entre a ossatura arquitetônica e o quadro fictício é uma constante. Pode dizer-se que este aspecto caracteriza um resquício do modelo baquereliano, aqui convivendo harmonicamente com a nova linguagem? Nos espécimes de Pozzo, essa moldura não existe. Outro aspecto a salientar é que o arranque de toda a coluna não acontece junto do suporte, mas eleva-se a partir de mísulas que se apresentam de modo proeminente e destacado. Em Portugal este aspecto manifesta-se bem em Luís Gonçalves de Sena (1713-1790),[99] cujas colunas também se apresentam proeminentes em relação ao suporte. Artista que trabalhou intensamente como pintor de painéis, retratista, brutescador, preparador de cenas perspectivadas e, como referiu Joaquim Duarte Benedicto, era também belo paizista. O seu elogio fúnebre foi escrito por um professor de gramática da língua portuguesa sob o epíteto de Apelles santareno e publicado em 1791.[100]

Apenas como referência, cita-se aqui este mesmo esquema no teto da Capela do Senhor da Boa Morte, em Ventozelo,[101] pertencente ao concelho de Mogadouro, numa pintura desconhecida da historiografia de arte, executada provavelmente já nas últimas décadas do século XVIII (fica aqui apenas uma sugestão cronológica). Uma decoração com fustes que alongam a amplitude do espaço fictício e muito derivada do modelo pozziano, mas com a intromissão da cartela envolvida em cenas

[99] Veja: Magno Moraes Mello, *Os tectos pintados em Santarém durante a fase barroca*, Santarém, Câmara Municipa, 2001, pp. 67-77; "O modelo poziano na pintura de falsa arquitetura na obra do pintor-decorador Luiz Gonçalves de Sena (1713-1790), in *IV Encontro de História da Arte*, Campinas, 2008, pp. 388-407. Veja ainda o texto de João Paulo Cabeleira, "Ciência Perspéctica e imaginário Arquitetônico, de Roma para a Província Portuguesa", IN Revista de Ciências da Arte, n. 2, Arte e Geometria, set. 2016, pp. 119-135.

[100] Ver Joaquim Duarte Benedicto, *Elogio do Grande Apelles Portuguez Luís Gonçalves de Sena*, Lisboa, 1791. Seu nome vem referido no Dicionário Bibliográfico Português, p. 76.

[101] Não se pode deixar de notar que algumas cartelas usadas aqui em Ventozelo são igualmente usadas pelo nosso Manuel da Cost Ataide. Coincidencia? Cartelas e fustes?

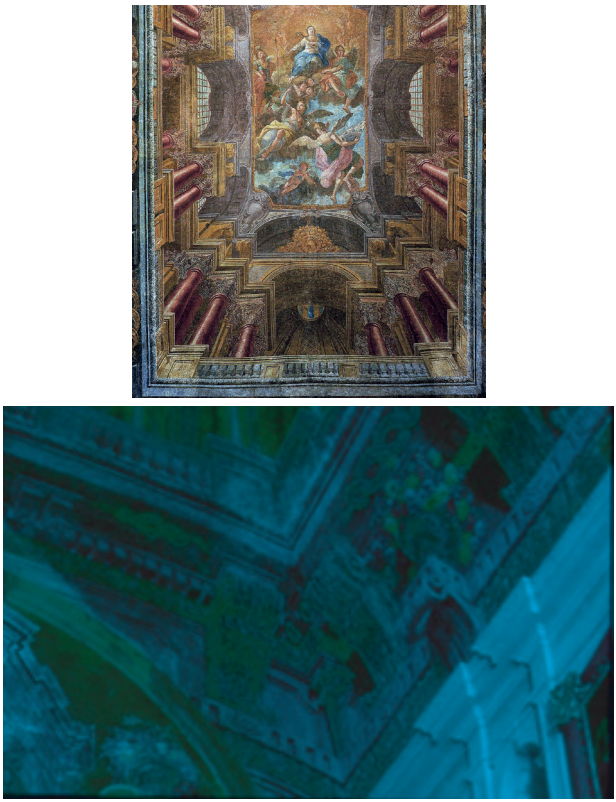
figurativas e muito rebuscada. *Ora, um procedimento perspéctico? Um processo operativo?* Um paradigma que em terras longíquas despertam não apenas a elevação arquitetônica das arquiteturas fingidas, mas envolvem outros aspectos formais, quem sabe mais próximos de uma cultura figurativa local. Esta é a grandeza do quadraturismo, ou seja, formar e multiplicar paradigmas.

Um outro espécime que vale a pena referir em nossas análises, pois esclarece muito sobre a diversidade de modelos e formulários, é o teto do Cabo Espichel, no qual não encontramos mísulas salientes a sustentarem fustes. As bases que sustentam o grupo de colunas nos eixos transversal e longitudinal estão apoiadas numa falsa sanca, esta sim sustentada por grossas mísulas que acompanham a curvatura da abóbada para preparar o espaço da quadratura, responsável pela elevação vertical do interior do templo. Naturalmente, não se quer dizer que Lourenço da Cunha usa o tratado pozziano e o transfere para o intradorso da abóbada do Cabo Espichel, pois nota-se claramente que isso não acontece. O que queremos salientar é o modo rigoroso como Cunha multiplica os seus espaços integrando as paredes reais do edifício com a sua arquitetura pintada. Quem sabe o aspecto mais importante e inédito até então. As gordas mísulas têm uma dupla função, isto é, reduzem a curvatura da abóbada, eliminando um pouco seu aspecto curvo, e causam maior distanciamento entre o ponto máximo na figura da Virgem e o olho do espectador, criando essa sensação de verticalidade de que há pouco falávamos.

Apesar de a decoração do Cabo Espichel não apresentar um modelo literalmente saído do tratado de Andrea Pozzo como outros espécimes, acreditamos que Lourenço da Cunha (1709-1760) tenha se inspirado muito mais nos escritos e na modelação de Pozzo do que nos formulários baquerelianos dos primeiros anos do século XVIII. Nas palavras de Cirilo, *"foi o maior Pintor Portuguez que temos tido no genero de Architectura e perspectiva,*

igualou talvez Baccarelli na pratica, e excedendo-o na theorica: vingando-se com a sua perícia em Arte tão liberal da sem razão da sorte, que o havia condenado à condição servil".[102] Na viagem que fez a Roma, podia ter visto e estudado diversos espécimes, sendo o complexo decorativo de Santo Inácio e o da Igreja del Gesù duas passagens obrigatórias para o melhor entendimento da pintura barroca romana. Talvez o "modelo" pozziano não seja apenas a transmissão de formas ou elementos ornamentais, mas a construção de uma ideia decorativa inserida num contexto muito mais amplo do que a sua simples disposição no suporte.

Figuras 10 e 11 - Lourenço da Cunha, Santuário do Cabo Espichel, Sesimbra, 1744, detalhes.



Fonte: Fotos do autor.

[102] Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, Que Estiverão em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 156.

Como se viu anteriormente, a racionalidade pozziana integrava-se nos conceitos teóricos da sua época, mas também fora fruto de um conhecimento amadurecido ao longo dos tratados de perspectiva e de arquitetura dos séculos XVI e XVII. O ideal pozziano vai mais além do simples preenchimento do espaço interno, onde as suas dimensões eram respeitadas. Com o modelo (ou uma linguagem) pozziano nota-se claramente que o espaço interno se dilata para além da própria materialidade do suporte.

Nas palavras de Nicola Spinosa, *"il Pozzo deve tuttavia ancora gran parte della sua fama di «spettacolare» decoratore barocco alle tele e agli affreschi dipinti tra il 1682 e il 1694, «a illustrazione delle opere del santo e della Compagnia di Gesù in dilatare per il mondo la fede Cristiana», per alcuni ambienti e per il soffitto di Santo Ignazio a Roma"*.[103] A sua capacidade de cenógrafo foi outro aspecto fundamental com que impôs um novo modelo (paradigma?) difundido em toda a Europa. A mudança de cena e o uso dos bastidores foram questões amplamente difundidas em Portugal e uma das preocupações do padre Inácio Vieira S.J. Portanto, o modelo pozziano não deve ser limitado e não deve ser excluído de apresentar mudanças apenas na representação pictórica da construção da falsa arquitetura. Alguns dos seus formulários inserem-se também no universo de questões cenográficas amplamente difundidas pelos jesuítas. Estes aspectos são aliás confirmados por Irene Mamczarz, quando diz que Andrea Pozzo pode ser considerado o teórico da fase mais evoluída do teatro jesuíta barroco; o seu tratado contém as regras e os ensinamentos fundamentais para a construção e a preparação dos teatros estáticos e temporários.[104]

Pode-se dizer que este modelo pozziano constitui-se de partes que formam uma estrutura coesa em termos de

[103] Cfr. Nicola Spinosa, "Spazio infinito e decorazione barocca", in *Storia dell'Arte Italiana dal 500 all'800*, Turim, 1981, pp. 322-323.

[104] Irene Mamczarz, "La trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubreiul e Andrea Pozzo", in *Convegno di Studi – I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Roma, 1994, pp. 394-395.

simulação de elementos arquitetônicos; no caso das obras realizadas por Andrea Pozzo a membrana pictoricamente construída se desenvolve desde as paredes, integrando-se à cobertura. A sua preocupação era criar uma estrutura que fosse coerente com o interior de qualquer ambiente transformando-o e conjugando o fingido com o verdadeiro. Nesse esquema, a discussão do ponto de vista foi essencial e nos espécimes mais próximos de Pozzo ou diretamente influenciados pela decoração de Santo Inácio, este era um aspecto a considerar. A possibilidade cunhada por Andrea Pozzo não estava criando uma fórmula de projeção e transgressão. O seu espaço está para além do próprio edifício simplesmente em preencher e dinamizar o ambiente, mas superar o seu próprio espaço tornando-o mais distante do que qualquer outro, como em algumas obras de Enrico Haffner e Domenico Canuti, dois artistas muito próximos de Pozzo.

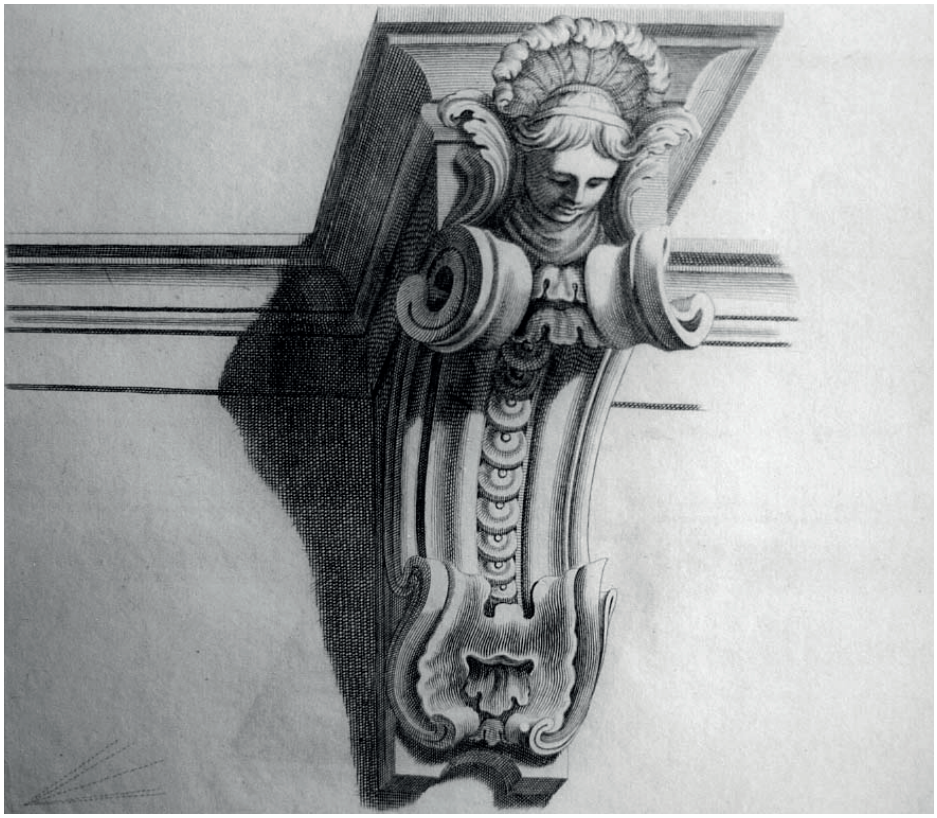
Este modelo impôs uma mudança radical na pintura de tetos. Por um lado, a abertura central ganhou um novo interesse, diverso dos motivos desde Correggio, Lanfranco e Cortona; por outro, surge um maior interesse em criar planos de sucessão cada vez mais ousados, onde o teto pintado de Santo Inácio se tornou um marco. Em outras palavras, Andrea Pozzo se preocupava com uma estrutura pictórica mais severa sob o ponto de vista lógico da construção matemática do espaço.

Assim, inserido em sistemas decorativos como mísulas, balcões ou outras formas ornamentais a que o repertório quadraturista não podia fugir, o modo pozziano diverge em vários pontos, retoma outros, mas é inédito num único aspecto: toda a produção pozziana é, no seu âmbito geral, a representação máxima da metódica da perspectiva transformada da prática à teoria e da teoria à sua aplicação prática, como a própria postura jesuíta. Por isso tanto atraiu e fascinou os artistas especulativos portugueses a partir de meados do século XVIII.

02

CAPÍTULO 2

A QUADRATURA E O *ENGANO*



Os céus em fissuras celestiais e atmosféricas – a astúcia pictórica de cada pintor-decorador – o arrombamento do espaço matérico – as visões em multiplicadas cenas ilusionistas – as grandes cenografias teatrais – as diversas curvaturas e seus diferentes suportes – a *finzione* – os artifícios para a fraude ou para a tramoia. Tudo isso nos remete à perspectiva e a muito mais.

Construir o simulacro e a amplitude tridimensional num espaço bidimensional, esta é a nossa abrangência e o nosso desafio: a simulação de relevo – aberturas de vistas fictícias sobre suportes curvos ou sobre paredes planas – arrombamentos do suporte – a diminuição e a dilatação das distâncias, tudo para o *engabo dell'occhio*, como nos diz Andrea Pozzo em seu tratado de perspectiva, publicado em fins do século XVII e difundido ao longo dos séculos XVIII e XIX, por todo o mundo interessado na decoração ilusionista.

É neste sentido que nosso interesse se volta plenamente para o desenho: um instrumento gráfico de comunicação. Tratando-se de ilusionismo, este nosso texto reflete-se plenamente nos diferentes métodos de representação, isto é, uma análise da literatura científica envolvendo tanto a perspectiva *naturalis*, como a *artificialis*. Por conseguinte, trata-se de uma história da teorização da perspectiva assimilada como um campo de grande especificidade. Na história dos métodos de representação, o homem sempre desejou arquitetar seu universo e seu contexto sociocultural. A normatização da perspectiva acontece no século XV (mas já intuída antes) com a intenção de alcançar, sempre cientificamente, uma imagem que fingisse a visão ocular. A perspectiva do Renascimento solucionará um problema antigo, mas, ao mesmo tempo, colocará outras questões. A partir de então, não há mais limite para a representação do espaço. Diante de todos esses aspectos, é inegável que para estudar a perspectiva é conveniente conhecer o percurso da sua codificação

geométrica. Essa procura vem desde a Antiguidade, período em que o homem concebeu essas questões nas primeiras compilações ou nos primeiros escritos[105]. Então, no avançar do *Quattrocento*, a perspectiva alcançaria proporções notáveis. Trata-se da superação da tela de altar, dos quadros de cavaletes e da simples folha de papel; agora o suporte atinge as grandes extensões de paredes, coberturas cupuladas ou abobadadas, muito altas, longas, rebaixadas, complicadas ou não. Tudo em suas diferentes formas, onde são projetadas arquiteturas fingidas, previamente construídas com a mente, conduzidas pela mão, numa aliança entre pressupostos epistemológicos que espelham plenamente um processo operativo fulcral e que deve ser levado em conta. Para tanto, as arquiteturas pintadas a partir de regras (normas, cânones ou condições) da perspectiva, a quadratura, a tridimensionalidade do espaço, a anamorfose e as disposições do ilusionismo, todos ao mesmo tempo, dentro das suas devidas diretrizes, instituem (mas também simbolizam) e representam um volume tectônico que não existe na realidade, mas que está sendo arquitetado numa poderosa aparência cenográfica, da qual a sociedade encontra no paradigma da forma barroca a sua máxima expressão.

O engano conferido ao fruidor estará tacitamente determinado pelo domínio da tradição mimética. Os rasgamentos atmosféricos servirão não apenas para o mundo de glórias celestes, mas ainda para os temas históricos e heroicos elaborados em paredes ou em tetos que arrombam e perfuram ilusoriamente a materialidade do suporte e convidam o espectador a transgredir o espaço matérico. Com tudo isso, o quadraturismo – uma espécie de forma pictórica ou forma decorativa – poderá também ser estudado como exercício ou prática de uma determinada época artística. Ora, seus elementos transitam desde a codificação normativa

[103] Estes primeiros escritos nos remetem a Agatarcus nas realizações de cenas que fez para Ésquilo; Demócrito e Anaxágoras com textos e teorizações sobre o argumento perspéctico. Ver essencialmente: Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze, 1979.

do espaço com arquiteturas fingidas a partir de pressupostos perspécticos, até rasgamentos celestiais a grandes distâncias num *trompe l'oeil* atmosférico em constante unidade entre as artes. Esse imenso universo persuasório vem pensado tanto pela História da cultura, pela História da arte e ainda pela Psicologia da percepção. A partir deste campo de indágine e diante do que foi já referido, é viável interrogar-se se o espectador é realmente capturado. Ora, nossas inquietações viajam tanto pela História da arte como pela História da ciência/técnica e estas apreensões serão aqui debatidas.

Importa referir que o universo barroco e/ou rococó, nas investigações pertinentes ao estudo sistemático da decoração de tetos no contexto luso-brasileiro, apresentam entre os seus múltiplos aspectos arestas insuficientemente averiguadas, apesar dos recentes esforços da historiografia recente. Estudos ligados à literatura científica, às construções cenográficas, ao arrombamento atmosférico e às arquiteturas falsamente representadas, podem ser consideradas uma forma pictórica específica e que hoje são, dos fenômenos da percepção visual, alguns dos mais atraentes da História da arte. Frequentemente vêm inseridos em estudos específicos a partir de congressos de História da arte, mas também em eventos onde o patrimônio cultural de uma época artística ou de um dado local tem a sua prioridade. Essas questões de produção técnica/cultural são visíveis a partir do período do Quinhentos num sistema de globalização que passa pela Europa, América (Portugal/Espanha) e Oriente. A difusão da perspectiva fora da Europa é uma questão cultural e religiosa, mas também matemática/geométrica/tecnológica. É importante não perder este foco. Não se pode esquecer que estamos perante um largo processo de circuito de difusão do conhecimento e que configura um substrato para a produção pictórica e cenográfica. Assim, o nosso leitor irá constituir-se de um leque de probabilidades para uma melhor

performance no estudo da pintura decorativa (perspéctica) em seus distintos períodos cronológicos e culturais. Esta abundância de textos avança a partir de exames exclusivos da História da arte e da História da ciência.

A experiência da perspectiva não é simplesmente o desenho geométrico do espaço, é acima de tudo uma vivência e uma integração da percepção sensorial do mundo. Assim, o pintor compõe uma história completa, entre formas artísticas e dinâmicas matematizadas. A perspectiva codificada no século XV não é a mesma da Antiguidade ou da Idade Média. Nos períodos antigo e medieval pode-se falar de óptica, essencialmente da óptica de Euclides. Durante estes dois períodos, havia uma preocupação com os aspectos geométricos da visão, mas também com os processos fisiológicos do olho. Assim, a óptica antiga se preocupava com os estudos do funcionamento do olho, como ainda discussões euclidianas sobre questões geométricas e matemáticas do espaço. Posteriormente, no século XV, para além destas colocações, os teóricos do Renascimento transformaram estas preocupações em possibilidades de construções de espaços percorríveis, nas quais a noção de medida e de dimensão permitiriam ao homem possibilitar todo este conhecimento numa representação pictórica do espaço matérico, de modo que a largura, o comprimento e agora a profundidade seriam visualizados tridimensionalmente em qualquer superfície bidimensional. Era como conseguir transformar em imagens um conhecimento anteriormente apenas matematizado ou geometrizado. Recorde-se que a perspectiva *naturalis* estava baseada em conceitos da óptica antiga e a perspectiva *artificialis* na necessidade de usar uma superfície plana para representar coisas ou cenas.

O universo pictórico é imenso: a geometria, com seus pressupostos técnicos para ver e desenhar; a topografia, abrangendo a cartografia; a catóptrica, no reflexo da luz e dos espelhos; a dióptrica e a refração; por fim a *esciagrafia* no estudo

específicos das sombras. Tudo convergindo para uma maior dinâmica da representação e o estudo do espaço pictórico. Não é nosso objetivo construir uma história do processo artístico relativo à representação perspéctica do espaço entre a Idade Média e a fase moderna. Uma pesquisa de grande fôlego e que abarcaria todo o mundo conhecido desde a Europa até a América e o Oriente, numa espécie de "mentalidade perspéctica" – a construção mental do espaço matematizado. O homem sempre olhou para o mundo e sempre representou suas inquietações a partir de um olhar específico, de modo que as mudanças estilísticas chamam a atenção para o ponto de vista (o ponto do olho) e o seu enquadramento. Esta mentalidade perspéctica está associada também aos diversos tratados manuscritos ou impressos escritos entre os séculos XIII e XVII (com grande repercussão teórica nos estudos setecentistas). Estes tratados abordariam temas como métodos de representação, desenhos, escorços, a perspectiva cônica ou atmosférica, os instrumentos auxiliares para ver e desenhar, para além das disposições fantásticas da anamorfose. Estes tratados são na verdade uma ligação entre as definições teóricas da concepção espacial, ao mesmo tempo que fazem uma ligação aos processos operativos desenvolvidos no universo prático de cada artista e sua respectiva época. Estes textos são a primeira tentativa de formulação de uma História da arte e de uma história dos artistas. Não sob o ponto de vista simplesmente biográfico, mas sob determinações do conhecimento científico da representação da natureza. É neste contexto que o ver em perspectiva alterou toda a cultura figurativa desde o século XV.

Considerada descendente da óptica antiga, podemos afirmar que foi o embasamento da ciência atual, na qual o olho se transformou na percepção sensorial do mundo, pois pensar em perspectiva é penetrar num campo artístico e fenomenológico vasto e complexo. Entretanto, a perspectiva não contempla simplesmente qualquer objeto, mas revelar-se-á sempre como uma visão interpretada: parecer e ser não são duas coisas

análogas. Aqui uma reflexão importante a fazer: que lição tirar desta reflexão?

A velha disputa de Fídias e Alcâmenes em relação às proporções de uma escultura de Minerva pode ser um exemplo de como essas questões sobre a análise da vista são importantes e de onde se deve partir para um estudo dos problemas da perspectiva. São conflitos ocasionados a partir de uma imagem construída com técnicas perspécticas, isto é, pela dificuldade em distinguir entre realidade e representação. É o momento em que o sentido de veracidade desaparece para dar lugar ao universo das imagens. O procedimento usado para a construção do espaço na Antiguidade chamava-se *scenografia* e é diferente do que entendemos hoje por perspectiva. Pode dizer-se que a perspectiva é o modo para se chegar à percepção do mundo como imagem[106].

Qualquer estudo sobre perspectiva pode ou deve tomar como ponto de partida as inquirições de Erwin Panofsky publicadas em 1927[107]; não esquecendo as abordagens de Hubert Damisch[108] e de Decio Gioseffi[109]. Em Panofsky faz-se uma espécie de história da perspectiva a partir das questões levantadas durante o Renascimento entendendo a mesma como uma forma simbólica, seguindo a mesma linha de pensamento desenvolvida anos antes por Ernst Cassirer[110]. O campo aberto por Panofsky permitiu que

[106] No mundo antigo, a perspectiva (melhor dizendo, a óptica) era comum tanto no estudo da Astronomia como no da arte figurativa. Graças a este campo comum, desde o século V a. C. a imagem passa a fazer parte do discurso cosmológico, que, como reflexo de um conceito espacial, representa a história de uma técnica projetiva capaz de chegar até a revolução moderna. E é aqui o foco basilar das nossas inquietações.

[107] Erwin Panofsky, *A Perspectiva Como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993. A perspectiva com todos os seus processos e normas específicas produz uma configuração plana (que é a própria pintura), transformando-a (a superfície) numa representação de sólidos perfeitamente aceitáveis dentro da nossa percepção visual. Vale a pena referir um estudo mais atual: Filippo Camerota, *La prospettiva del Rinascimento – arte, architettura, scienza*, Milano, Electa, 2006.

[108] Hubert Damisch, *L'Origine de La Perspective*, Paris, Flammarion, 1987. (ed. ita. Guida Editori, 1992; ed. esp. Alianza Forma, 1997).

[109] Decio Giosefi, *Perspectiva Artificialis*, Trieste, 1957.

[110] Ernst Cassirer, *Mito e Concetto*, Florença, La Nova Itália, 1992, p. 100. Segundo o autor, "si può assumere il concetto del simbolico in modo da intendere con esso una "direzione" completamente determinata del concepire e del configurare spirituali, che come tale ha poi fronte a sé una "contro direzione" non meno determinata. (usamos a tradução italiana do original alemão de 1925).

se recusassem os tópicos tradicionais que frequentemente se criavam em torno da perspectiva, o que permitiu uma interpretação mais fecunda e uma orientação mais complexa. É corriqueiro o pensamento de que a representação perspéctica reproduz o modo natural de ver, isto é, vemos sempre em perspectiva. No entanto, o ponto de partida de qualquer estudo sobre esta matéria exigirá que a compreendamos tal como ela é: um sistema artificial (fictício) que permite representar um espaço tridimensional e unitário sobre um plano, que, para ser construído, exige que se abandonem alguns dos aspectos considerados essenciais do modo natural de ver.

No seu texto, Panofsky afirma que se praticava na Antiguidade clássica uma série de projeções perspécticas; as leis da visão eram conhecidas, mas ignorava-se o seu procedimento geométrico exato. Tudo era constituído por um processo diverso daquele do Renascimento, o qual apresentava uma construção espacial homogênea, fruto de uma projeção perspéctica denominada central. O espaço do Renascimento será um espaço contínuo entre os diversos planos, onde nenhum corpo pode ser inserido sem perder a sua corporeidade[111]. No Renascimento, a corporeidade das coisas fora sempre uma procura através do confronto com o realismo. São problemas que demonstram que a representação perspectivada não é apenas a construção de um espaço geometricamente perfeito. Deve compreender-se que, paralelamente a tudo isso, encontramos o binómio «parecer e ser»[112] (aparência/forma – aspecto/essência). Neste sentido, é conveniente lembrar que Platão[113] desvalorizava a imagem produzida artisticamente, considerando-a uma questão

[111] No sentido antigo, "corpo" e "espaço" estão absolutamente associados.

[112] Margaretha Huber, "Della prospettiva: sul rapporto tra «pensare e vedere» partendo dal Timeo di Platone", in *La Prospettiva – fundamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, Florença, Edizioni Cadmo, 1998, pp. 44-45-49.

[113] Lembrar que Platão não produziu uma teoria da arte. Para um estudo mais abrangente sobre a teoria da arte veja: Moshe barasch, T*eorías del Arte – de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 2006.

de simples truque. Ora, este conflito encontra referência no que chamamos de aparência.

Voltando a Panofsky, sabe-se que este teórico negava que a Antiguidade tivesse elaborado uma técnica perspéctica específica, insistindo nos diversos conceitos de espaço. O ensaio panofskiano faz uma separação rígida entre matemática pura e matemática empírica, já anteriormente pensada por Hans Schuritz.[114] Este autor constata que, no Renascimento, perspectiva significava todo o campo da óptica, sendo esse o significado mais apropriado para o século V a. C. Este aspecto esclarece a forte relação entre disciplinas ligadas mais à prática do que à pura teoria, e este discurso nos conduzirá ao ponto fulcral da situação: qual a função do olho? Não há uma óptica científica a não ser aquela que parte da experiência de oficinas para se chegar à explicação da aparência das coisas, pois o olho faz realmente ver as coisas mais pequenas ou maiores segundo a distância do observador. O discurso antigo pretende chegar à verdade e essa é a palavra-chave para aquilo a que hoje se dá o nome de realidade.

Todo este processo se refere a um mundo inventado e de menor valor em relação ao verdadeiro: uma simples imagem apresentada ao espectador. Porém, encontramos o cânone de Policleto e, quinhentos anos mais tarde, os escritos de Vitrúvio, que descrevem a invenção da *scenographia* de Agatarcos, preparador de cenas para Ésquilo. Os textos desaparecidos de Demócrito e Anaxágoras impossibilita o entendimento da real situação da construção perspéctica na Antiguidade. Conforme a crítica especializada, já nesta época havia o sistema de redução perspéctica. Vale a pena dizer que se pintavam as cenas teatrais codificando a sua funcionalidade em leis próprias, distintas da óptica, e que se chamavam escaenografia. No capítulo II

[114] Hans Schuritz *Die Perspektive in der Kunst Albrecht Durers. Ein Beitrag zur Geschichte der Perspektive*, Frankfurt, 1919.

do livro primeiro do De Architectura Libri X, Vitrúvio[115] expõe as especificações da disposição dos elementos construtivos do desenho arquitetônico. Afirma que, juntamente com a *ichnographia* (a planta) e a *ortographia* (o alçado), se usava ainda a *scenographia* (perspectiva).[116] Esta pode ser interpretada como representação simultânea: a fachada e os lados eram simulados em fuga e a resposta de todas as linhas ao centro do círculo. No prefácio do livro sétimo, Vitrúvio dá informações sobre os autores que se ocupavam com argumentos relativos à arquitetura.

Apenas como exemplificação, recorde-se que as cenas realizadas por Agatarcos eram preparadas para as tragédias de Ésquilo.[117] Ainda neste mesmo universo, vê-se que Demócrito e Anaxágoras teorizaram sobre a construção destas cenas seguindo as indicações de Agatarcos. Segundo os críticos que estudavam o problema perspéctico na Antiguidade, as conclusões sobre o conhecimento ou não da perspectiva nesta época concentram-se na interpretação do significado de dois termos. O primeiro como responsus, que pode ser traduzido por correspondência ou convergência; o segundo, como circini centrum, entendido como centro do compasso ou do círculo.

Todavia, a Optiké de Euclides[118], escrita entre o final do IV e início do V século a. C., ajuda a formar algumas conclusões sobre a perspectiva (na verdade falamos de óptica) nesta época. Este é um texto sobre a geometria da visão ou perspectiva natural, pois está condicionada aos estudos dos ângulos visuais. No

---

[115] Marco Vitrúvio Polião, *De Architectura Libri X* (Libro I, cap. II) retirado de L. Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-10, pp. 116-117, 146-148.

[116] Uma reflexão sobre estas questões pode ser vista em: Júlio César Vitorino, "A scaenographia vitruviana e a perspectiva artificialis". In Magno Moraes Mello (org.) *Ars, techné, technica – a fundamentação teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte. Argumentum editora, 2009, pp. 91-100. Outra referência pode ser útil para elucidar melhor estas questões: Lino Cabezas, El Dibujo, Madrid, Cátedra, 2008.

[117] Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, nº9-10, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, p. 116.

[118] Euclides, *Optiké*, publicado pela primeira vez, em Veneza, em 1505. Confira ainda: Euclides, *Elementos*, (tradução e introdução de Irineu Bicudo), São Paulo, Editora unesp, 2009

caso da perspectiva linear, o centro de projeção é o ponto do olho e a projeção perspéctica consistia na interseção da pirâmide visual com a superfície do quadro. A principal diferença entre os dois tipos é que a natural se torna mais geral no seu alcance em comparação com a linear, pois na geometria euclidiana duas linhas paralelas são retas situadas no mesmo plano, mas que nunca se encontram, ainda que se afastem indefinidamente.

Por fim, é importante recordar um fragmento de Vitrúvio: esclarece ele que

> la scenografia è lo schizzo della facciata e dei lati in scorcio, colla convergenza di tutte le linee al centro del compasso... Democrito e Anassagora scrissero (...) in qual modo sia necessário che – dato in un luogo determinato un centro focale e allo sguardo dei occhi e al prolungamento dei raggi luminosi – vi sia corrispondenza tra la strutura naturale e le linee; sicchè semplice linee – in sé insignificante e incorporee – riproducono illusionisticamente sulla scena l'aspetto vero dei edifici, colle loro parti ora rientranti ora prominenti, pur essendo tutte dipinte su di un piano.119

O debate sobre a perspectiva antiga não se esgota aqui e nem é nosso objetivo responder a tais pressupostos, mas apenas apresentar algumas apreciações e possíveis reflexões. Em qualquer investigação sobre a representação perspéctica, é importante ter sempre em conta a relação entre realidade e falsidade. Não se pode transcurar que os conceitos anteriormente vistos, e que tiveram origem em estudos desenvolvidos na Antiguidade, acompanharão constantemente o percurso da arquitetura ilusória. É o aprimoramento da perspectiva com dois planos visíveis ao público que encontra amplo espaço a partir do Renascimento. O primeiro com a fachada paralela ao cenário e o segundo em profundidade e responsável pela obliquidade da cena.

---

119 Marco Vitrúvio Polião, *De Architettura, Libri X*, (Libro I e Libro VII): retirado de Luigi Vagnetti, op. cit. pp. 11,116,146-148. Importante ver a tradução para o português: M. Justino Maciael, *Vitruvio Tratado de arquitetura*. Press. Lisboa. 2009.

Sob o ponto de vista técnico, a perspectiva caracteriza-se por um sistema de representação plana capaz de exprimir a tridimensionalidade do espaço físico (real) e a posição dos objetos neste mesmo espaço, como verdadeiros instrumentos de persuasão. É fulcral não esquecer que na Antiguidade clássica e durante a fase medieval não havia diferença entre óptica e perspectiva, como anteriormente referimos. Os tratadistas e estudiosos desta matéria examinavam os fenômenos da visão e deduziam a partir dela as respectivas consequências geométricas, formulando os seus teoremas ou leis específicas. É conveniente recordar que nos estudos antigos e medievais é acentuado o caráter matemático euclidiano, ou seja, privilegiavam o aspecto empírico e perceptivo-fisiológico da visão.

Essa novidade que mudaria todo o rumo da pintura europeia não apareceu inesperadamente em pleno século XV. Teve anteriormente o seu amadurecimento em artistas como Giotto (1266-1337)[120], Duccio (1266-1318) e sobretudo com os irmãos Lorenzetti, Pietro (1280-1348) e Ambrogio (1319-1348). Foi o início de uma jornada por uma imagem espacial unitária, determinada por uma vontade de impor maior rigor na disposição das figuras. Pode dizer-se que se tornaram os protagonistas de uma nova postura social a ocupar um espaço físico tangível. Entre Duccio e os Lorenzetti existe uma diferença muito significativa. No primeiro, nota-se que o espaço tem uma orientação condicionada para uma zona de fuga e, em algumas ocasiões, para o chamado eixo de fuga, sistema já usado no século XIII. Em relação aos Lorenzetti, pode falar-se de um ponto de fuga na orientação dos planos parciais, mas nunca na sua totalidade. Por outro lado, as dificuldades produzidas por esta falta de unidade eram resolvidas com o auxílio da iconografia, isto é, a falta de uma unidade perspéctica era compensada por uma unidade historiada-narrativa.

[120] Confira o recente estudo de: Maria Teresa Bartoli, "Le Madonne in Maestà degli Uffizi, tre pitture tra disegno e architettura", In Perspectiva Pictorum, Belo Horizonte, ano 1, número 1, 2024, pp 240-258.

Em Duccio, escreve Panofsky, não se pode falar ainda de uma unificação perspéctica semelhante entre várias zonas do quadro. Assim, onde se representam duas imagens em cenas distintas, mas que se desenvolvem simultaneamente no mesmo edifício, recorre-se a um procedimento peculiar: a união destes mesmos espaços mediante uma qualquer estrutura arquitetônica, unindo-os não perspecticamente, mas de modo arquitetônico/estrutural e, portanto, funcional. Somente no século XV é que a óptica passa a chamar-se de perspectiva *naturalis*[121], e a perspectiva, como nós a entendemos, se denomina perspectiva *artificialis*[122]. A especificação destes dois tipos de perspectiva (representação espacial) decorre da necessidade de melhor definir os seus aspectos no âmbito do conhecimento e na medida de todas as coisas representadas. Esta nova perspectiva necessitava dos conhecimentos das leis da visão, mas também do método geométrico euclidiano. Em todos os tratados, desde Alberti até o início do século XVII, a perspectiva assume um carácter autônomo em relação à pintura, tornando-se uma ciência e objeto de especulação matemática. Estes textos só se preocupavam com os fenômenos ópticos como introdução às suas investigações, pois é o período em que se desenvolvem intensamente os vários métodos de construir perspectivas. Todos estes métodos tomam como processo único a disposição da pirâmide visual que tem no vértice o olho do observador e na base o objeto representado.

A primeira experimentação que permitiu a codificação das regras da perspectiva está associada diretamente a Filippo Brunelleschi[123] e é habitualmente denominada *costruzione legittima*. Entretanto, vale a pena não esquecer que este não é um

[121] Dominique Raynaud, "Perspectiva naturalis", in cat. *Nel Segno di Masaccio – L'Invenzione Della Prospettiva*, Firenze, 2001, pp. 11-18. Do mesmo autor, vale a pena conferir: *L'hypothèse d'oxford – essai sur les origines de la perspective*, Paris, Presses universitraires de France, 1998.

[122] Filippo Camerota, "Perspectiva pratica", in cat. *Nel Segno di Masaccio – L'Invenzione Della Prospettiva*, Firenze, 2001, pp. 19-24. Veja ainda do mesmo autor: *La prospettiva del rinascimento – Arte, Architettura, scienza*, Milano, Electa, 2006, pp. 10-81.

[123] Filippo Camerota, "L'esperienza di Brunelleschi", In cat. *Nel Segno di Masaccio – L'Invenzione Della Prospettiva*, Firenze, 2001, pp. 27-38. Com indicação bibliográfica.

termo do século XV, mas cunhado por volta de 1882 por Heinrich Ludwig quando tecia suas análises sobre Leonardo da Vinci[124], bem visto por Carlo Predetti. Ora, Panofsky sustentava que o método de Brunelleschi fosse um método arquitetônico de interseção de planta e alçado; deste modo, a chamada costruzione legittima era uma espécie de simplificação do processo usado pelos arquitetos. Estas experiências foram demonstradas na execução de duas tabuletas (hoje desaparecidas) que marcaram o nascimento de um novo método de representação, diferentemente dos sistemas medievais que se faziam na época. Numa destas tabuletas, Brunelleschi realizava uma visão do Batistério de Florença, visto através do seu reflexo no espelho; quer dizer, o espectador não olhava diretamente para o edifício, mas encontrava-se atrás da própria pintura que apresentava um orifício no ponto do olho. Este ponto, localizado no centro do desenho, obrigava o espectador a ver a cena refletida no espelho com o mesmo ponto de vista anteriormente escolhido pelo próprio arquiteto. Como diria Leon Battista Alberti no seu tratado, a reta que liga o olho do pintor ao centro da cena será chamada de *razzo centrico*, coincidindo com o ponto de fuga.

O *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1404-1472)[125], escrito em latim em 1435 e em italiano em 1436, tornou-se o ponto de referência para toda a teoria do Renascimento. Alberti estudou direito, física, matemática, e em Florença aproximou-se de artistas e literatos, de modo que, em certa medida recupera o papel intelectual do artista. Este texto está subdividido em três partes, numa espécie de reinvindicação do papel intelectual do artista, e expõe em seus três livros as noções necessárias para o exercício da arte pictórica: *rudimenta; pictura; pictor*. Este tratado

[124] Vale a pena conferir: Pietro Roccasecca, "Evidenze materiale per uma storia dela prospettiva nella pittura italiana su távola del XVI secolo – indagine su um campione di dipinti dela National Gallery of art di Washington", IN (org. Marianne Cojannot-Le Blanc; Marisa Dalai Emiliani; Pascal Dubourg Glatigny) *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective*, Actes du Colloque, Roma, 2006, pp. 323-351.

[125] Leon Battista Alberti, De Pictura, 1540. Vale a pena conferir: Leon Battista Alberti, *Da Pictura*, Campinas, Editora Unicamp, 1999 (tradução de Antônio da Silveira Mendonça).

ultrapassa os textos medievais e a simplicidade dos escritos de ateliê, pois os seus procedimentos estão inscritos numa concepção geral da pintura que pressupõe uma teoria estética. O nosso interesse volta-se para o primeiro livro, que aborda os problemas da representação que diretamente interessam ao estudo da perspectiva. Alberti analisa uma série de questões de carácter teórico/prático e considera que a representação de qualquer objeto depende de si próprio, do tema em causa e das condições em que ambos se encontram.

Todas estas questões não teriam importância para a teoria da representação se se limitassem a registar exclusivamente aquilo que o meio oferece. A análise de Alberti chama a atenção e coloca em relevo um outro fator fundamental que tem um papel ativo: o olhar. Esse olhar substitui a visão binocular real, permitindo maior facilidade na racionalização do espaço. O importante era assinalar o grau de intervenção do olhar no objeto, chamando a atenção para a diferença entre o delineamento do tipo albertiano e a anterior concepção antiga/medieval. O pintor não imita aquilo que vê como o espelho que reflete os objetos, mas altera a condição visual dos motivos em atenção à ação de olhar que ele constrói. A pirâmide visual é uma estratégia, não a simples tradução ou transferência do modo empírico de ver; o quadro é a interseção plana da pirâmide visual, e esta é um artifício que permite a representação de um espaço racional onde corpos se encontram unidos segundo determinadas leis gerais. Não podemos esquecer que a pirâmide visual eliminou a visão binocular, a convexidade e a concavidade do globo ocular; as incertas zonas laterais foram substituídas pelos raios laterais, representados de modo preciso e de forma nítida. Devemos recordar que a pirâmide visual não pode acompanhar o movimento do olhar. Este antigo dinamismo será agora substituído pelo estatismo da figura geométrica, ocupando um lugar previamente estabelecido. O homem imóvel e com apenas um olho.

A perspectiva de Alberti surge no auge do humanismo e do desenvolvimento da arte do século XV. Conseguiu articular de modo coerente o empirismo (a prática) visual com a concepção idealizada e ordenada do mundo. A ordem, o conceito de medida e o princípio de proporção substituem a visão medieval: símbolo da manifestação da mente divina e da espiritualidade do universo. O idealismo visual coloca a proporcionalidade ideal no âmbito da sensibilidade. A perspectiva albertiana deve ser entendida como um procedimento mais rigoroso para articular mundos em princípios contraditórios: o das magnitudes ideais e o das visualidades.

Para levar a cabo esta conciliação, é necessário introduzir algumas correções que afetam tanto a óptica de Euclides quanto a visão empírica. A visão binocular cede lugar a uma visão artificial fundamentada sobre um ponto (estático); na projeção plana evidenciam-se as diferenças entre o estabelecido por Euclides: a altura dos objetos representados na projeção é inversamente proporcional à distância. Essas mudanças produzirão tanto alterações na representação do objeto quanto na do espaço. Tal como as inevitáveis deformações laterais, esta nova visualidade exigirá alguns e excluirá outros pontos de vista, de modo que a tarefa do pintor será a de tentar corrigir tais deformações. É característico de Alberti a preocupação com a diminuição do tamanho dos objetos em relação à distância, procurando um sistema que permitisse representá-los de forma coerente. É isto o que se pode chamar de perspectiva. Um outro aspecto que interessava a Alberti era o intervalo entre o olho e o objeto. Assim, assinalou a diminuição da nitidez visual, que ele atribui ao ar que interfere nos raios visuais.

Nos seus estudos, escreverá que "*grande, piccolo, lungo, alto, basso, largo, stretto, chiaro, luminoso, tenebroso et ogni simile cose... sono siffatte (semelhante) che ogni loro cognizione se fa*

per comparatione", pois o propósito da perspectiva é comparar, ou seja, criar proporção (magnitude).[126]

Quando Piero della Francesca (1418-1492) escreveu o *De prospettiva pingendi*[127], a concepção perspéctica estava já estabelecida com o modelo albertiano; entretanto, os problemas delineados pelos pintores não se resolveram na sua totalidade. O ponto de partida das reflexões de Piero estava na geometria. Os seus conceitos básicos estavam formados a partir de um conteúdo visual empírico e não através de uma reflexão idealizada. Em seu tratado, Piero della Francesca aparece muitas vezes como se fosse um geômetra, mas, por outro lado, continua a prevalecer a questão de uma visualidade típica do predomínio de um pintor. A sua intenção era a de oferecer uma ciência aos outros pintores, uma espécie de instrumento de trabalho, uma ferramenta de procedimentos operativos. Piero della Francesca não entra no debate teórico sobre a natureza da pintura, nem sobre a sua nobreza; estabelece de forma minuciosa os problemas da representação que inquietam os pintores, desenvolvidos na terceira parte do seu tratado. Na sua obra teórica, estão articuladas as duas linhas que são os eixos dos procedimentos da representação perspéctica. Por um lado, as que são próprias dos teóricos e, de outro, as que são habituais nas oficinas: escreve como pintor para pintores, onde o conhecimento teórico se funde na prática artística.

Um novo interesse surgirá a partir das últimas décadas do mesmo século, com a presença de Leonardo da Vinci e o aparecimento do naturalismo dos flamengos. Neste momento, surge a perspectiva aérea e a relativa perda da clareza longínqua.

---

[126] Leon Battista Alberti, *Della Pictura*, 1436. Publicado pela primeira vez em 1540 na Basileia.

[127] Obra compilada entre 1472 e 1475 (publicada pela primeira vez em Paris, em 1841). Texto dedicado a geometria plana, aos sólidos e a figura arquitetônica, para além de uma sugestiva apresentação perspectiva da cabeça humana. Veja ainda a edição crítica a cura de G. Nicco Fasola, *Piero dela Francesca – De prospettiva Pingendi*, Florença, 1942.

A perspectiva do Quinhentos não é mais o conteúdo principal do discurso figurativo, como em Piero, em Mantegna ou nas avançadas visões perspécticas apresentadas por Carlo Crivelli. Será com Leonardo da Vinci que se iniciará uma nova postura em relação à representação perspéctica de uma dada cena. Este teórico (e artista/cientista) questiona a unicidade dos pontos privilegiados para individualizar o campo visual na criação do espaço arquitetônico. Leonardo distinguiu duas partes fundamentais na pintura: a representação perspéctica e o estudo das proporções (lembrando os contextos iconográficos). Segundo o mesmo autor, a perspectiva manifesta-se em três momentos: a perda de nitidez dos contornos dos corpos, das suas grandezas e de seus matizes (gradações). Destas três fases, a primeira diz respeito ao olho, sendo a segunda e a terceira causadas pelo ar que se interpõe entre o olho e os objetos ou cenas contempladas. Portanto, o primeiro tipo determina a perda de nitidez dos contornos. A perda da grandeza e da cor nos dois outros tipos de perspectiva são determinadas pela combinação da densidade aérea e da distância do espectador. Podemos dizer que a perspectiva passa a ser concebida como um recurso representativo além da sua condição instrumental, pois supõe sempre a intervenção do olho, criando uma espécie de sujeito virtual.

A imitação da natureza não se limita aos objetos representados, mas mimetiza-se também no espectador que os vê a partir de um ponto preestabelecido. O ponto de vista, a distância e o ângulo de visão afetam diretamente a estrutura de qualquer imagem. A perspectiva confia na teoria e na prática das oficinas como um modelo visual, tornando-se a simulação da visão que unifica um novo modelo de mundo. Organizada a questão nestes termos, o sujeito virtual possui uma natureza precisamente óptica, principalmente para os teóricos anteriores a Leonardo, inclusive Alberti. Para este, a geometria é ciência anterior à pintura, porém esta recorre sempre à outra. Ao contrário,

para Leonardo, a geometria e a pintura são consequências da natureza da visão, donde podemos concluir que uma e outra utilizam os mesmos elementos.

Alguns estudiosos afirmaram que as formas de perspectivas são formas históricas de conhecimento. A importância e a variedade de tais formas foram assinaladas por Francastel na sua análise do espaço pictórico durante a fase renascentista. Mais tarde, Decio Gioseffi diria que, quando falamos ou criamos algum efeito em perspectiva, está obrigatoriamente implícito o engano visual. Como exemplo disso, recordem-se os mais remotos ciclos de culturas, onde o significado espacial entre corpos era totalmente diverso da moderna visão fotográfica e sem uma referência precisa à aparência da realidade material. Entretanto, quando falamos de *costruzione legittima*[128], referimo-nos também a uma perspectiva plausível ou a uma codificação do espaço em profundidade e que respeita a diminuição proporcional das figuras com profundidade espacial. Desde a terceira década do século XV que Fra Angelico garante a horizontalidade das molduras em relação aos edifícios.[129]

No seguimento da trilha deixada por Gioseffi,[130] podemos interpretar o percurso da perspectiva em quatro momentos. Em primeiro lugar, poder-se-ia imaginar o significado desta novidade para a elaboração de qualquer quadro, considerando a perspectiva como uma lei fixa ou apenas um caráter linguístico que poderia variar nas diversas épocas; em segundo, questionaríamos se a perspectiva iria fazer-nos ver as coisas como elas são realmente;

[128] A partir do seu conceito já difundido pela historiografia.

[129] Na escultura de São Jorge para a igreja de Orsanmichele de Florença tem-se o mais antigo projeto perspéctico construído segundo a nova regra, executada nos primeiros anos do século XV. Masaccio, em 1427, cria a *Trinità* na igreja de Santa Maria Novella; em 1430, Paolo Uccello regulariza o seu espaço para composições com muitas personagens, como nas suas famosas Batalhas, e, finalmente, com Piero della Francesca, pintor e tratadista do século XV, pode compor-se uma cena com muitas personagens, associando paisagens e estruturas arquitetônicas, como se pode ver no ciclo pictóricos da igreja de São Francisco, em Arezzo.

[130] É importante consultar: Decio Gioseffi, *Perspectiva artificialis – per la storia della prospettiva spigolature e appunti*, Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957.

em terceiro, poderíamos supor que existisse outra prática que corresponderia melhor à noção de realidade; e, por fim, chegamos a um momento em que a perspectiva impõe um ponto de vista privilegiado, em submissão a um mundo teocrático que não possui ainda a plena liberdade de pensamento. Ainda segundo Gioseffi, retomando o primeiro e o segundo aspecto, a perspectiva deve ser considerada tanto uma regra fixa como um caráter linguístico (um processo paradigmático), pois pode variar de lugar para lugar. No terceiro ponto, a perspectiva fará ver as coisas como elas são, sempre que a cabeça do observador estiver imóvel, com um só olho e na mesma posição em que se encontrava o artista. Tomando o exemplo da pintura de tetos, pode considerar-se que a perspectiva assume uma estrutura cultural ou mesmo princípios culturais (interpretados como sistemas de símbolos; sistemas gráficos) e que condicionará qualquer conteúdo. Poderíamos pensar nas construções frontais do século XV; nos espaços circulares inaugurados no século XVI; nas formas concêntricas de Correggio; e na arquitetura fingida ou na prática dos teatros, a partir do desenvolvimento da cenografia durante os séculos XVII e XVIII.

Finalmente, a perspectiva assume um significado epistemológico (de conhecimento e/ou de estudo; reflexão dos problemas e dos métodos). Isso implica o aspecto determinante em qualquer representação perspectivada: o ponto de vista. Entretanto, dependendo do ambiente ou do sistema de referimento sociocultural, é possível relativizá-lo, deslocando-o para qualquer sítio. Contudo, não se pode transcurar que só a partir daquele ponto específico tal objeto será visto em tal modo. Formalizada e expressa como linguagem matemática, a perspectiva foi a primeira lei física de validade universal. Nada podia fugir ao seu controle, pois agora toda a imagem deveria ser representada segundo as normas e as leis da perspectiva: a experiência visual do universo a partir dos cânones de representação perspéctica laicizou-se.

Acompanhando o final do século XVII e em todo o percurso do século XVIII, vão surgindo novos estudos destinados exclusivamente à prática da perspectiva, como foi o caso de Andrea Pozzo e de Fernando Galli Bibiena. A reforma *brunelleschiana* foi uma mudança dos processos operativos da arquitetura, atingindo a hierarquia da construção. Brunelleschi foi o primeiro a afirmar o carácter intelectual do trabalho construtivo e a pretender para o arquiteto uma categoria própria, elevando a arte da arquitetura à condição de arte liberal.[131]

> Ahora bien, tal "ciencia de la pintura" no fue desarrollada solo por motivos ideológicos o sociológicos. Esos motivos son indudables pues nos consta que los pintores renacentistas estaban empeñados ya en la lucha de caráter laboral por dignificar su trabajo sacándolo del ámbito de lo artesanal para elevarlo al círculo de las artes liberales.[132]

O próprio biógrafo de Brunelleschi afirmava que a perspectiva é ciência tanto quanto a arquitetura; é uma ciência natural, pois é conhecimento por comparação e ciência histórica, porque a invenção das regras é também invenção ou descoberta do antigo. Essa *cognitione per comparatione* através da perspectiva associa Argan com os estudos de Panofsky, mas também com as ideias de Guido Hauck,[133] ou até os estudos de Francastel. Não se pode negar que Hauck influenciou Panofsky quando este individualizou as diferenças entre imagens psicológicas e a perspectiva (pura representação gráfica).

A crítica académica do século XIX foi sempre muito conservadora nas suas opiniões e, principalmente, em relação à representação perspéctica. Nessa época, a imitação da natureza torna-se o cânone estético fundamental. Era o momento em que se abriam outros critérios de interpretação da obra de arte,

[131] Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Milão, 1955, pp. 69-70 e 72-73.
[132] Lluís X. Álvares, *Signos estéticos y teoría*, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 109
[133] Guido Hauck, *La prospettiva soggettiva e le curvature orizzontali dello stile dorico*, Stutgard, 1879.

nos quais a preocupação com o fator espaço passa a ser uma prioridade, coincidindo com o início das primeiras edições críticas dos tratados renascentistas. Outros estudos, como os de Kern[134], entendiam a perspectiva renascentista como um lento processo evolutivo iniciado desde as experiências artísticas do século XIV, aproximando-a cada vez mais da construção do espaço com um só ponto de vista. Para este investigador, a perspectiva era apenas uma ferramenta para representar com fidelidade o espaço fenomênico; contudo, e na continuidade destas ideias, a posição de Mesnil[135] será desenvolvida de outro modo. Este autor não assumirá a perspectiva como puro realismo: pelo contrário, afirma que o seu emprego no Renascimento era uma exigência caracterizada por uma unidade estilística (uma forma de expressão). A representação perspéctica do século XV era vista como um instrumento técnico, estabelecendo uma relação apenas estética (a questão do belo) entre o objeto e o observador. Um dispositivo matemático, "inventado"[136] por Brunelleschi e aperfeiçoado pelos quadraturistas.

A decoração ilusionista, o simulacro arquitetônico, a falsa arquitetura e na continuidade das pesquisas relativas à representação do espaço tridimensional (numa superfície bidimensional, planimétrica ou curva) em perspectiva e na disposição desta tridimensionalidade para o uso e construção da arquitetura pintada, vale a pena rever atentamente os estudos de Rita Binaghi quando analisa o termo quadratura. Segundo

> nel Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno, edito a Firenze nel 1681, Filippo Baldinucci (Firenze 1624- ivi 1687), teorico

[134] G. J. Kern, *Precedente della prospettiva centrale nell'arte italiana del XIV secolo*, 1912.

[135] Jean-Jacques Dwelshauvers, mais conhecido com o nome de Jacques Mesnil (1872-1940). Foi critico e historiador de arte. Fazemos referencia aqui ao Seu texto "Masaccio et la theoria de la perspective", *D'Art ancien et moderne*, 1914, p. 203.

[136] Uso aqui a palava inventado como uma posição bastante difundida na historiografia da arte. Não é minha intenção discutir estas questões metodológicas e historiográficas sobre a invenção ou descoberta da perspectiva. Neste nosso estudo as referências bibliográficas aqui dispostas e os nossos questionamentos já abrem espaço para futuras interpretações que valeriam para uma pesquisa especificada e aprofundada. Neste caso, não é nosso último objetivo.

> dell'arte, politico e pittore, esterna la sua perplessità sulla correttezza dell'uso del termine "quadratura" per indicare quel genere pittorico che, avvalendosi delle regole della prospettiva, crea architetture illusorie. L'affermazione è per noi importante perché ci dice che a queste date il termine era già in uso; inoltre chiarisce come il significato concettuale del lemma fosse direttamente correlato alla costruzione prospettica. Infine, il sottile imbarazzo, che traspare nelle parole di Baldinucci, lascia intuire che il rapporto tra denominazione e significato non nasce nell'ambiente artistico che gli è proprio.[137]

A mesma fonte ainda lembra que Andrea Pozzo não usa a expressão quadratura em seu tratado, mas faz questão de usar o termo *sotto in su*. Fica aqui uma questão fundamental para futuros estudos, aproximando a quadratura a um significado matemático como elemento fulcral da perspectiva. Não se pode deixar de referir que o sentido etimológico da palavra abrange um conceito de operatividade, pois refere-se aos diferentes modos de construção como mecanismos necessários para a correta transposição sobre o suporte. Foi somente na passagem do século XVI para o XVII, com a difusão da pintura de tetos e de paredes, que a quadratura irá assumir um carácter próprio, designando a pintura que simula formas e elementos arquitetônicos a partir das regras da perspectiva, ampliando e modificando os diversos interiores de palácios e igrejas, além de se tornar um gênero pictórico que seria difundido por toda a Europa e mesmo além dela. Deste modo, a quadratura indicaria uma pintura que, com a ajuda de normas específicas matemáticas/geométricas e a partir de um conceito de medida, imita a arquitetura real e cria uma rigorosa ossatura arquitetônica. Essa falsa arquitetura pode recuperar a arquitetura real e continuá-la; pode ainda criar um efeito ilusório previamente pensado, resultado determinante na avaliação visual do dimensionamento do espaço construído, e pode ser ocupado por figuras subordinadas aos cortes espaciais, idealizados nos respectivos elementos da arquitetura fingida.

[137] Rita Binaghi, "Ab angulis ad angelos: l'autoritratto di Andrea Pozzo nella chiesa del Gesù a Roma", in R. Pancheri (a cura di), *Andrea e Giuseppe Pozzo, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22-23 novembre 2010)*, Venezia 2012, pp. 73-88.

A quadratura, como a perspectiva, está diretamente associada à ideia e ao conceito de espaço e, portanto, aos pressupostos da forma simbólica. Além deste conceito simbólico, a quadratura está presa a uma definição de volume arquitetônico: pode limitar; pode regular a intensidade luminosa do espaço ou pode corrigir determinadas situações (ou defeitos de aberrações); além de poder fazer a função de espelho, ou seja, recriar o mesmo ambiente. Ressalta-se que desde a Antiguidade clássica a multiplicação de ambientes com formas arquitetônicas era já intuída e utilizada; contudo, o seu maior desenvolvimento nesta fase só ocorrerá na Roma[138] antiga, onde este gênero assumirá o aspecto de verdadeiros rasgamentos espaciais para além da falsa "grelha" visual criada pelo artista.

O grande aprimoramento da quadratura deveu-se ao estudo sempre constante da perspectiva renascentista, permitindo um maior rendimento dos volumes e uma melhor solução técnica. Os trabalhos de tarsia[139], representando cenas e figurações em perspectiva, podem ser considerados uma das mais significativas aplicações em quadratura desde o século XV. A decoração da Camara degli Sposi de Mantegna, executada em 1474, pode ser considerada uma das mais complexas e ousadas sob o ponto de vista da organização: um espaço à medida do homem, mesmo no âmbito dos pressupostos do quadraturismo. Em Roma, na Farnesina, Baldassare Peruzzi cria a chamada *Salle delle Prospettive*, executada entre 1516 e 1517, inaugurando uma interferência direta entre o espaço pictórico e o espaço real. Com este exemplo, podemos perceber que a quadratura, além de dilatar, modifica o real volume arquitetônico de qualquer edifício.

[138] Não é nosso objetivo estudar a pintura romana, entretanto vale a pena consultar a especialista: Laura Carlevaris, "La sala dele mascherenella questione dela prospetiva antiqua" in *Ikhnos*, Siracusa, 2006, pp. 11-42

[139] É a fase em que o repertório decorativo passa a incluir panoramas urbanos e arquiteturas em perspectivas: André Chastel, "Marqueterie et perspective au XVe Siècle", in *Fables*, Formes, Figures, 1, Paris, 1978, pp. 317-333.

O veio *correggesco* e pictórico da perspectiva aérea, com figuras sobre um céu aberto em efeitos de luz e de intenso cromatismo, tem tendência a relacionar-se com um esquema arquitetônico-geométrico pré-constituído, que adotará soluções técnico-formais extraídas da arquitetura. A abertura realizada por Mantegna transformou-se no "arrombamento" realizado por Guercino, que passa pela independência de esquemas de quadratura e de quadros recolocados, como os da Galeria Farnese de Annibale Carracci e as perspectivas de Giovanni e Cherubino Alberti na Sala Clementina no Vaticano, ou ainda no coro da Igreja de San Silvestre no Quirinale. A aproximação do quadraturismo à arquitetura vem garantida através dos tratados, como os de Sebastiano Serlio, Egnatio-Danti, Palladio, Daniele Barbaro, Vignola ou Scamozzi.

Segundo Maurice Henri Pirenne[140], no entendimento e no estudo da perspectiva, deve ter-se sempre em mente a analogia da perspectiva linear e da superfície pictórica. A primeira é a base da fotografia e da pintura; é a perspectiva que proporciona uma estrutura linear numa superfície, fornecendo ainda (de modo aparente) o tamanho e a posição dos objetos que constituirão uma cena em três dimensões. Este é o centro de todo o problema inerente à perspectiva. Significa ver qualquer pintura com os dois olhos e ter naturalmente a consciência da característica da superfície, da forma e da sua posição. Este é um fator basilar para a percepção de qualquer figura. Em alguns casos, esta "consciência subsidiária"[141] da superfície do quadro não ocorre; consequentemente, o quadro é um engano entendido como uma figura em três dimensões. Esta consciência está presente na maioria das vezes, sendo um elemento fundamental na utilidade prática dos quadros quando se pensa no seu efeito artístico.

[140] Maurice Henri Pirenne, *Optica Perspectiva Vision: en la pintura, arquitetura y fotografia*, Buenos Aires, Editorial Victor Lerú, 1974.

[141] Expressão usada por Pirenne e que significa um conhecimento automático da cena aplicada ao suporte.

Em relação a todas estas questões, outro tema interessante merece um estudo mais aprofundado: trata-se da aplicação e da codificação da perspectiva das figuras humanas. Quando presenciamos figurações na perspectiva, estas muitas vezes tomam parte em toda a estrutura da ilusão arquitetônica ou pode apresentar-se com o seu próprio espaço, exatamente como acontece nos quadros recolocados. Habitualmente, é comum entre os textos especializados a exposição apenas de aspectos relativos à representação do escorço arquitetônico: mais simplificado e mais funcional. A própria existência de modelos com quadros recolocados é uma prova de que, além de muito complexos, os textos específicos sobre perspectiva, quando ensinam as normas para o escorço e para a representação perspéctica, tratam apenas da estrutura arquitetônica e nunca referem o escorço figurativo.

Vale a pena começar pela posição de Martin Kemp[142] sobre algumas questões relativas à perspectiva, e, em especial, sobre o *Codex Huygens*. Este autor faz um estudo exaustivo sobre o processo (ou o método) da perspectiva desde os seus primórdios até as experiências obtidas no século XIX, com a decomposição do espaço codificado das primeiras décadas do século XV. Sobre a perspectiva linear, afirma que nenhuma técnica artística gozou de tanto privilégio durante a fase quinhentista. Desde meados do Seiscentos que não havia um único país importante que não tivesse adotado a perspectiva. Na sequência do século XVII, um artista só era internacionalmente reconhecido através do bom uso da perspectiva: palavras de Kemp. No século XVIII ela (a perspectiva) invadia as culturas não-europeias, chegando à China em 1720-1725,[143] nas duas edições da tradução do tratado

[142] Martin Kemp, *La Scienza dell'Arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Florença, Giunti, 1990.

[143] Arthur H. Chen, Macau: *Transporting the idea of linear perspective, Macau, Instituto Cultural de Macau*, 1998; Elisabetta Corsi, "Termini cinesi utilizzati come sinonimo di prospettiva ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo", in *Conoscenza e Interpretazione della Civiltà Cinese*, (a cura di Pietro Corradini), s/d, pp. 97-120; "Late baroque painting in China prior to the arrival of Matteo Ripa Giovanni Gherardini and the perspective painting called Xianfa", in *La Missione Cattolica in China Tra I Secoli XVIII-XIX – Matteo Ripa e Il Collegio Dei Cinesi, Atti del Colloquio Internazionale*, Napoli, 11-12, 1997, pp. 103-122.

do jesuíta Andrea Pozzo (Pequim, 1725 e 1735) com o título de *Técnicas visuais*, e na América do Sul, especificamente no Brasil, com os primeiros exemplos de pintura de falsa arquitetura em 1732.[144] Não temos uma data precisa do início do uso da quadratura no Brasil. Seria inapropriado propor o nascimento deste gênero pictórico na América Portuguesa, não obstante podemos afirmar que as primeiras experiências aconteceram no dealbar do período setecentista. Temos a quadratura no Rio de Janeiro em 1732, a decoração em Salvador no Colégio dos Jesuítas em 1735 e as experiências em Cachoeira do Campo, em Minas Gerais, próximas a estas duas datas.

A perspectiva fornecia a base para um instrumento ilustrativo que não negligenciava nenhum ramo da ciência aplicada, gerando um grande impacto sobre outras disciplinas. A análise de Kemp traça um importante paralelo com a Revolução Científica, no entanto, segundo o mesmo autor, é excessivo dizer que a perspectiva teria antecipado ou acelerado a evolução das novas visões de espaço infinito enunciadas por Kepler, Desargues ou o sistema filosófico de Descartes, no plano da renovação científica. Fora da Itália e contribuindo para uma transformação criativa em toda a Europa, Dürer é o primeiro nome que nos aparece adotando a perspectiva de modo amplo, sem reservas. Para usar uma expressão de Kemp, *"a perspectiva tornou-se um cidadão naturalizado, falando com sotaque estrangeiro"*[145].

Os seus modos e as suas maneiras desenvolveram-se em complexa simbiose com o seu ambiente de formação, mesmo

[144] Magno Moraes Mello, "A morfologia da pintura decorativa do Nordeste Brasileiro", *III Jornadas de História Iberoamericanas,* III, Portimão, 1997, pp. 85-102; veja ainda do mesmo autor: "Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX", In Ferreira-Alves Natália Marinho (Org.) *Os franciscanos no Mundo Português III – o legado franciscano*, Porto, Cepese, 2013, pp. 577-602. Sobre a atuação de Caetano da Costa Coelho como pintor veja: Janaina de Moura Ramalho Araújo Ayres, "Caetano da Costa Coelho: um pioneiro da pintura de quadratura no Rio de Janeiro setecentista", in (org. Magno Moraes Mello) *Arquitetura do Engano*, Belo Horizonte, Fino Traço, 2013, pp. 123-132.

[145] Martin Kemp, *op. cit*., p. 157.

que persistisse um certo grau de estranheza. Uma simples comparação pode esclarecer este fato: para Rafael, a perspectiva representava um fato adquirido; entretanto, para Dürer, que se formou num ambiente alemão executando gravuras ainda na tradição tardo-gótica, a perspectiva chegava como uma espécie de mágica. É sempre bom lembrar que até o final do século XVI nenhum tratado de perspectiva fora publicado. O primeiro impresso especificamente sobre este tema foi de autoria de Jacopo Barozzi Vignola, publicado em Bolonha em 1582 e em Roma em 1583 com os comentários de Danti.

É de salientar o grande número de obras sobre perspectiva e pintura referente ao uso de falsa arquitetura registradas a partir de meados do século XVI. O nome de Rafael aparece como o grande difusor desse novo método, pois entre 1510 e 1520 as suas realizações estenderam-se desde ilusionismos pictórico-arquitetônicos a ornamentos e figuras esvoaçantes em céu aberto ao modo de Mantegna. O painel dos *Esponsais da Virgem*, executado em 1504, deve ser considerado um marco na decoração ortodoxa das arquiteturas pintadas e na idealização do espaço. Ainda do mesmo autor é a decoração das abóbadas das *Logge Vaticane*, decoradas com cenas do Antigo Testamento. Nelas, Rafael articula quatro quadros recolocados com molduras decorativas em estrias centrais em baixo-relevo. Tão significativo quanto Rafael foi o seu aluno Peruzzi, com a decoração da *Sala delle Prospettive*. Aqui, Peruzzi dispõe as quatro paredes da sala num único processo ilusório, influenciando mais tarde Sebastiano Serlio e Vignola. Na continuidade dos ensinamentos de Rafael, Giulio Romano representou um estímulo fundamental para os decoradores venezianos, como foi o caso de Paolo Veronese, e os irmãos Cristoforo e Stefano Rosa, considerados os especialistas do ilusionismo arquitetônico em Veneza durante a primeira metade do século XVI. No caso destes dois pintores de Brescia, vale a pena referir algumas palavras de Bernhard Rupprecht quando diz:

> (...) trovandosi a Venezia, e precisamente nel vestibolo antistante la grande sala dela Libreria Marciana, si viene a dubitare per un momento dell'originalità dell'arte di Pozzo. Circa centotrenta anni la prima edizione del Trattato, i fratelli Cristoforo e Stefano Rosa avevano dipinto un soffitto illusionistico ché nei punti essenzionali percorre le indicazioni di Pozzo: vi riscontriamo la predominanza di un punto fermo a partire dal cale è organizzato il dipinto, un'architettura di colonne costruite secondo una norma e infine un'eccentuazione dell'illusione prospettica mediante l'uso di luci e ombra (...) possiamo individuare nel soffitto dipinto dai fratelli Rosa quattro fondamentali circostanze: la finta architettura si collega con quella reale soltanto nella sua strutturazione interna; sebbene sia accennato un nesso strutturale la finta architettura si rende autonoma rispetto alle forme architettoniche; l'architettura dipinta occupa una porzione di spazio maggiore rispetto a quella reale; la finta architettura è cornice di un centro prospetticamente difforme, il centro dello spazio dipinto non è in comunicazione con la spazialità della finta architettura. L'illusione di profondità che si realizza questa modalità visiva serve al distanziarsi dell'immagine centrale.[146]

Estes dois irmãos irão trabalhar em Veneza com uma decoração ilusionista que apresenta um contorno de balaustrada e pares de fustes que preparam o espaço central para o tema da Sabedoria de Tiziano, na Livraria de São Marcos, em 1560. Segundo Kemp, os irmãos Rosa usam de modo bem acentuado as técnicas empregadas por Giulio Romano em suas construções perspécticas em Veneza.

Outras preocupações de Martin Kemp são relativas ao escorço figurativo. Sobre o escorço é interessante o que diz Vasari:

> hanno avuto gli artefice nostri una grandissima avvertenza nel fare scortare le figure, cioè nel farle apparire di più quantità ché elle non sono veramente, essendo lo scorto a noi una

[146] Bernhard Rupprecht, "I pressupposti del quadraturismo di *Andrea Pozzo* alla luce dell'arte nell'Italia settentrionale", in Andrea Pozzo, 1996, pp. 261 e 265. Veja ainda sobre a vida e a obra destes irmãos: Filippo Piazza, "Tra decorazione e ilusione Architetture dipinte a Brescia e il "primo tempo" di Cristofo¬ro e Stefano Rosa", in *Brescia nel secondo Cinquecento Architettura*, arte e società n. 4, Brescia, 2016, pp. 189-208.

> cosa disegnata in faccia corta, che all'occhio, venendo innanzi, non ha lunghezza o l'altezza che ella dimostra; tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombra ed i lumi fanno parere che ella venga innanzi, e per questo si chiama scorto.

Sabe-se que o escorço dá muito trabalho e é necessária uma certa perícia no desenho e na observação da figura humana. Muitos artistas, mesmo em Itália, não faziam e/ou não se preocupavam tanto com o escorço figurativo justamente devido à sua complexidade. Vasari ainda salienta a grande capacidade de Michelangelo em organizar as figuras em escorço de um modo extraordinário e o considera o mais capaz nesta atribuição. O mesmo autor afirma que alguns mestres valorosos não gostam de fazer figuras escorçadas

> (…) di questa specie ne hanno fato i moderni alcuni ché sono a proposito e difficili; come sarebbe a dir in una volta, mle figure ché guardano in su, scortano e sfuggono: e questi chiamamo al di Sotto in su, ch'hanno tanbta forza ch'eglino bucano le volte. E questi non si possono fare se non si ritraggono dal vivo, o, con modelli in altezze convenienti, non si fanno fare loro le attitudini e le movenze di tale cose (…) chiamansi scorti di sotto in su, perché il figurato è in alto, e guardato dall'occhio per veduta in su, e non per linea piana dell'orizzonte. Laonde, alzandosi la testa a volere vederlo, e scorgendosi prima le piante de'piedi e l'altre parti do sotto, gustamente si chiama col detto nome.[147]

O manuscrito de Carlo Urbino, conhecido pelo nome de *Codex Huygens*, é o nosso ponto de partida.[148] Kemp examina exaustivamente a situação entre os escorços ilusionistas «com termo de posicionamento» e «sem termos de posicionamento», segundo a própria explicação no manuscrito.[149] Na primeira

[147] Giogio Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scoltori e architetti*, Gherardo Casini Editori, Milano, 1988, p. 75.

[148] Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London, 1940, e Sergio Marinelli, *"The Author of the Codex Huygens"*, *in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* n.º 44, 1881, pp. 214-220, e Lawrence Wright, *Tratado de Perspectiva*, Barcelona, Editorial Stylos, 1985, pp. 113-114. Veja a publicação: Alexandre Ragazzi, *"teoria e prática na arte segundo Codex Huygens"*, IN *Formas Imagens e Sons – o universo cultural da obra de arte* (Org. Magno Moraes Mello), Belo Horizonte, Clio Editora e Gestão Cultural, 2014, pp. 285-292.

[149] Martin Kemp, *op. cit.*, p. 87; Erwin Panofsky, op. cit., fol. 114r e 116r: denominadas por Carlo Urbino como *termi di positura*.

situação, o fólio número 114r pode ser um exemplo onde as figuras são escorçadas diretamente com outros elementos espaciais, nomeadamente arquitetônicos, variando a sua visualidade em função da posição e variação do ponto do olho. Na representação sem termo de posicionamento, apresenta-se um efeito mais livre e flutuante das figuras evitando qualquer referência espacial. O fólio 116r pode ser considerado uma clara exemplificação desse efeito de escorçamento.

O Codex Huygens é um compêndio de receitas operativas destinado principalmente aos artistas. Foi compilado em ambiente milanês por volta de 1570,[150] baseado em manuscritos anteriores e sofrendo fortes influências de Leonardo da Vinci. Veio à luz nos anos trinta do século XX e acompanhou o nome do seu proprietário Constantijn Huygens, secretário de Guilherme III de Orange, que, no início de 1690, o adquiriu à viúva de um pintor flamengo, Remy van Leemput; o exame da filigrana confirma que o papel foi produzido em Milão por volta de 1570. Assim, Carlo Urbino é o autor deste compêndio que estuda especificamente a questão do escorço figurativo e as deformações do desenho de figura humana vistos a partir de posições muito próximas do espectador. Este codex tem sido atribuído a vários artistas em Milão e na Lombardia desde o terceiro quartel do século XVI. O nome Carlo Urbino aparece associado a este manuscrito após cuidadosa análise estilística e estudos paleográficos executados por Marinelli.[151] Este manuscrito dá particular relevo à representação figurativa, estática ou em movimento, sobre uma superfície observada de diferentes distâncias e posições no espaço. Vale a pena referir o título do livro quinto: *Libro quinto della prospettiva, nel quale si tratta le diversità del collocamento*

[150] Stefano Marconi, "La proiezione della figura umana nelle regole del disegno del Codice Huygens", *La Prospettiva. Fondamenti Teorici ed Esperienze Figurative dall'Antichità al Mondo Moderno*, a cura de Rocco Sinisgalli, Florença, Edizioni Cadmo, 1998, pp. 183-189. Este texto apresenta um estudo específico sobre a autoria do Codex.

[151] Sergio Marinelli, *op. cit*., pp. 214-220

delle cose sotto la ragione dei angoli causati dall'occhio e dalle cose sotto a tre vederi principali. Aqui, está implícita a intenção do autor em descrever um método para construir uma imagem proporcionada por ângulos, e cujo objeto está situado no espaço em qualquer posição em relação ao cone óptico. Ainda segundo Kemp, no fólio 95r, Carlo Urbino reconstitui a dinâmica do olhar em vertical, distinguindo três direções principais: a visão em direção ao horizonte (reta); visão ao alto (superior) e visão para baixo (inferior). Num primeiro instante, nota-se uma analogia com a divisão proposta por Lomazzo, publicada no seu tratado de 1584, no qual distingue três gêneros de visão principais, aumentados mais tarde para seis.

Este manuscrito confirma as preocupações técnicas e éticas sobre a observação das regras da perspectiva vividas desde os meados do século XVI e, neste caso, especialmente uma preocupação relativa à construção do escorço figurativo, juntamente com o escorço arquitetônico. Nesta sequência das interpretações de Martin Kemp,[152] e ainda nos dois tipos de visualização para a disposição de figuras representadas em posição oblíqua em relação ao fruidor, o fólio n.º 114r ilustra estas duas situações. Para um observador na posição 1, a abertura ou o ângulo do cone óptico será menor em relação à posição 2. Assim, um espectador na primeira posição irá ver uma figura mais escorçada do que o da segunda. Quanto mais acentuada a distância entre o olho e a representação figurativa, menos escorçada aparecerá a cena, tornando-se oblíqua ou quase frontal. Como se referiu na figura 114r, maior distância, menos escorço; menor distância, maior escorço. Pode também utilizar-se o método sem termo de posição, isto é, uma figura sem ponto de referência espacial, conseguindo, portanto, um efeito mais ambíguo.

[152] Argumentação a partir de Martim Kemp, L*a scienza dell'arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze, 1994, pp. 87-89

Este *codex* é um dos documentos mais curiosos e importantes do século XVI, composto como um *livro de notas*. Durante muito tempo acreditou-se que se tratava de parte do caderno de notas de Leonardo da Vinci; entretanto, confirma-se apenas que as análises sobre a proporção, sobre o movimento, sobre a luz e a sombra, derivariam (provavelmente) de estudos a partir dos escritos de Leonardo. Quando se refere ao escorço da figura humana em variados ângulos de referência, encontramos uma parte totalmente original, sendo esta a situação que mais nos interessa para a compreensão da disposição de figuras representadas num plano superior e oblíquo. Carlo Urbino conhecia naturalmente a óptica euclidiana, pois interessou-se sobre a formação dos ângulos na visualidade das imagens, a ponto de recomendar ao artista que evitasse as vistas muito próximas do espectador, pois desta forma o objeto apareceria inclinado para trás. Deste modo, deve optar-se por um ponto de vista mais distanciado, procurando corrigir as distorções. Quanto mais distante o espectador estiver da imagem, mais se aproximará a curvatura do cone visual do plano vertical, até quase coincidirem. A posição muito aproximada deve ser sempre evitada para objetos dispostos acima ou abaixo da linha do horizonte. O ângulo visual diminui quando se aproxima do olho, portanto o pintor deveria escolher uma distância ideal e que fizesse reduzir os problemas causados quando se escorça uma imagem; entretanto, mesmo muito distante do olho, é possível causar outros tipos de distorções.

O que mais nos interessa neste momento é analisar esta teoria, para melhor compreender como são projetadas no alto de uma abóbada as imagens observadas a partir de uma posição muito aproximada. Naturalmente, o quadraturista, em função das dimensões do ambiente, pode torná-lo mais amplo ou reduzi-lo, se isso melhor interferir na impressão final do seu trabalho. Nesta posição, o espectador irá ver a cena muito menor do que na verdade se pretendia. Deste modo, o olho, aproximando-se

muito do objeto, fará com que o ângulo se torne mais fechado, produzindo uma imagem muito menor em relação a uma posição mais distante, que, pelo contrário, causaria uma abertura maior dos ângulos, proporcionando uma imagem maior.

Voltando ao fólio 95r, é possível ver a diminuição dos ângulos quando o olho está demasiado próximo da cena: quanto mais o olho se aproxima, mais fechadas serão as angulações. O artista deve escolher uma distância ótima para reduzir os problemas do escorço, de modo que os objetos não se tornem tão distantes ou mesmo irreconhecíveis. Carlo Urbino recomenda que, para fazer uma figura sentada num pedestal, o segredo é não escolher um ângulo muito agudo, mas uma distância moderada, de modo a possibilitar uma variação angular que permita um perfeito equilíbrio entre o olho do fruidor e a cena representada.

Para além de todas estas questões sobre a construção rigorosa do espaço, ele considera aqui os inconvenientes do escorço arquitetônico e figurativo, os aspectos fulcrais da história da pintura. Se o escorço de elementos arquitetônicos apresentava dificuldades, escorçar uma figura humana e harmonizá-la com a ossatura arquitetônica pictórica torna-se uma das tarefas mais apreciadas e uma das mais complexas de toda a fortuna do quadraturismo. Sobre este aspecto, poucos autores expuseram soluções práticas para o uso dos artistas. É por isso que não devemos nos esquecer das palavras de Vasari anteriormente referidas. O escorço figurativo é uma das coisas mais complexas na produção dos tetos pintados, acompanhando o escorço da arquitetura ilusória. O Codex Huygens deve ser considerado talvez o único manuscrito que se preocupou exclusivamente com esta situação e que influenciaria toda a Europa barroca, mesmo em locais onde não atuou diretamente. Os seus conhecimentos foram amplamente difundidos através de gravuras, como uma espécie de suma técnica para a representação figurativa. Após

estas questões teóricas sobre o rigor na construção do espaço pictórico e as questões do escorço arquitetônico e figurativo, a experiência prática apresenta-se como o próximo desafio para qualquer pintor.

Em continuidade aos estudos da perspectiva e predominando uma análise mais abrangente na decoração da falsa arquitetura barroca, há que referir, antes de Roma, a importância da região emiliana[153] na concepção da quadratura. Esta região produziu grandes mestres da simulação arquitetônica, influenciando quase toda a Península Italiana. Todavia, deve ser dito que em cada região nascem modelos interpretativos (linguagens ou gramáticas decorativas) específicos, como é o caso da cidade de Roma, onde iremos assistir ao nascimento de uma "escola romana" na decoração perspéctica dos espaços, sejam estes aplicados nas paredes ou nos tetos.

Desde o final do século XVI que a quadratura foi sobretudo fundamentada nos processos arquitetônicos de Giulio Romano e se distinguirá desde o início por uma maior austeridade; uma direta inspiração nos cânones classicistas descendentes de Vignola e Serlio (com dependência de Vitrúvio) e uma rigorosa concepção dos princípios geométricos da perspectiva, que eram sugeridos a partir da tratadística coeva.

Na decoração dos tetos com figuras e arquiteturas fictícias, é importante lembrar que há diferenças entre perspectivismo

[153] Giuseppina Raggi, "Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante literam?" (a cura di Faizia Farneti, Deanna Lenzi), in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, Alinea, Firenze, 2006, pp. 43-50. Com ampla referência bibliográfica sobre o ambiente bolonhês. Veja ainda: Fauzia Farneti, "Il dipingere prospettive, cioè dipingere di quadratura nei monasteri fiorentini dei Servi di Maria e dei Vallombrosiani, IN *Atti del Convegno Nazionale di Studi Montesenario*, a cura di Stefano Bertocci e Sandro Parrinello, Firenze, 2010, pp.83-89 e ainda da mesma autora vejas estes volumes, "L'arte di travestire le pareti e soffitti nel complesso monastico di Vallombrosa", IN *Atti del Convegno Nazionale di Studi Montesenario*, a cura di Stefano Bertocci e Sandro Parrinello, Firenze, 2011, pp. 55- 61; "Tradizione e inovazione nell'architettura dell'inganno a Firenze: Niccolò Pintucci" IN *Architetti e Costruttori del barocco in Toscana – opere, tecniche, materiali*, (a cura di Mario Bevilacqua), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2004, pp. 185-199.

aéreo e ilusionismo espacial ou perspectiva de céu aberto. O gênero da quadratura é, na escola emiliana, desenvolvida por Girolamo Curti, *il Dentone*, considerado por alguns o ponto inicial do quadraturismo bolonhês.[154] Formou-se no estudo dos tratados de Serlio e Vignola, estudando também os restos dos edifícios clássicos em Roma; foi aluno de Baglione, colaborador de Lionello Spada, e rapidamente abandonou a pintura de figura para se dedicar somente às preparações de arrombamentos perspécticos. Este decorador transformou a pintura de falsa arquitetura numa verdadeira especialização, atingindo não somente quadraturistas e perspécticos, mas outros pintores de diferentes graus. Em Bolonha trabalhou na decoração do Palácio Comunal e na decoração da abóbada do Convento dos Servos. Em Roma, decorou o salão do Palácio Odescalchi, e ainda foi preparador de quadratura para alguns pintores, como Giovanni Francesco Barbieri, chamado *il Guercino*, ou ainda Campana, Valesio e tantos outros. Foi mestre de Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, que trabalharam juntos em Roma no Palácio Spada. Estes dois últimos discípulos difundiram as suas obras e este gênero decorativo também em Espanha,[155] criando aí uma "escola" de pintores diretamente ligados aos mestres italianos durante o reinado de Felipe IV, antes da presença de Luca Giordano no final do século XVII. Em relação à decoração perspectivada, há que observar que os pintores sofreram influências do perspectivismo italiano em dois momentos distintos: um primeiro momento com a presença de Mitelli e Colonna até 1660, data da morte de Mitelli, e a presença de Francisco Rizi na decoração da capela do

[154] Um estudo antigo e geral, mas muito esclarecedor do ponto de vista organizacional: Francesco Negri Arnoldi, "Prospettici e Quadraturisti", in *Enciclopedia Universale delll'Arte*, XI, 1963, cols., pp. 99-116; Ingrid Sjstrom, Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Estocolmo, 1978.

[155] Confira o estudo de David García Cueto, "Ricezione, prima assimilazione e diffusione dell'arte dela quadratura bolognese nella Spagna del Seicento", IN (org. Matthias Bleyl; Pascal Dubourg Glatigny), *Quadratura – geschichte, theorien*, techniken, Deutscher kunstverlag, Munique, 2011. Vale a pena ver ainda: David Garcia Cueto, *La Estancia española de los pintores bolonheses – Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna*, Granada, Universidad de Granada, 2006. Giuseppina Raggi, "Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante litteram?", In (Org. Farneti, Fauzia; Lenzi, Deanna) *Realtà e ilusione nell'architettura dipnta – quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Alinea editrice, Firenze, 2006 (citado anteriormente).

Milagre no convento das Descalças Reales, por volta de 1678.[156] Em parceria com Juan Carreño, realizou obras reais no gênero do ilusionismo perspéctico, como o Salão dos Espelhos (no qual trabalharam com Mitelli e Colonna), a decoração do Camarim de Atocha, no edifício octogonal da Catedral de Toledo e na decoração da abóbada da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses[157] (*atualmente de los Alemanes*)[158], com trabalho iniciado em 1661, inspirados em desenhos preparatórios realizados por Mitelli e Colonna em Espanha, antes da morte de Mitelli.

José Ximénez Donoso (1632-1690) é outro nome desta fase, que muitas vezes está associado a Claudio Coello, com quem trabalhou em algumas obras. Este artista foi também discípulo de Carreño. A sua maestria na pintura afresco e os seus conhecimentos sobre as novidades italianas proporcionaram a este pintor um lugar significativo no contexto artístico madrileno. Trabalhou como pintor, mas também como arquiteto. Em obras como a Casa Panadeia na Praça Maior, foi o responsável pelos efeitos decorativos executados entre 1672 e 1673, com um bom conhecimento da perspectiva ilusionista, proporcionado pelo conhecimento ou pelo contato com obras dos bolonheses Mitelli

---

[156] É significativo os estudos recentes de Sara Fuentes sobre a quadratura em Espanha a partir das influências de Mitelli e Colonna e a tratadística de Andrea Pozzo: Sara Fuentes, "Carlos II nas Descalças Reales e no Escorial: arquitetura fingida e espaço simbólico", IN (Org. Magno Moraes Mello), *A arquitetura do engano – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*, Fino traço, Belo Horizonte, 2013, pp. 191-202; Sara Fuentes, "El pintor se hace cientifico – un approccio ala scuola quadraturista dela corte spagnola (ca. 1670-1725), in Quadratura, IN (org. Matthias Bleyl; Pascal Dubourg Glatigny), *Quadratura – geschichte, theorien, techniken*, Deutscher kunstverlag, Munique, 2011, pp. 97-109. Ainda da mesma autora vale a pena um estudo recente: Sara Fuentes, "Prospettive popolate: i luoghi del quadraturismo nela corte di Spagna fra Sei e Settecento", in (a cura di Fauzia Farneti, Stefano Bertocci), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, Artemide, Firenze, 2011, pp. 359-369; "Troppo noti ai professori: i motivi pazzeschi nella pittura a architettonica a Siviglia nell'ultimo settecento", in (a cura di Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il'400 e il 700*, Firenze University Press, Firenze, 2015, pp. 447-456.

[157] Veja o importante estudo específico sobre esta igreja em: Javier Navarro de Zuvillaga, "Frescos dedicados a San Antonio de Lisboa y Padua en las cúpulas de dos iglesias madrileñas", in (org. Magno Moraes Mello), *Desenhando palavras e construindo geometrias – espaço escrito e espaço pintado no tempo barroco*, Clio gestão cultural e editora, Belo Horizonte, 2016, pp. 175-186.

[158] Ismael Gutiérrez Pastor, "Un proyecto de Francisco Rizi para la cúpula de San Antonio de los portugueses", *Archivo Español de Arte*, n.º 288, Madrid, 1999, pp. 531-535. Ver ainda o estudo sobre o conceito narrativo e iconográfico de Luís de Moura Sobral, "Da mentira da pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns santos", *A História: entre Memória e Invenção*, (Coor. Pedro Cardim), n.º 3, Publicações Europa-América, 1998, pp. 183-205.

e Colonna. Outra decoração espacial de grande significado diz respeito aos afrescos da abóbada da capela de São José em Toledo, com cenas dos Esponsais, o Nascimento e o Sonho de São José, todas elas associadas a belas arquiteturas fingidas com grinaldas e inseridas na mesma tradição italiana.

A presença de Claudio Coello, filho dum bronzista português, foi outro fator significativo na decoração dos tetos pintados em Espanha nestes meados do século XVII. Foi um bom pintor de afrescos, recebendo de Rizi a herança italiana bolonhesa. É possível ver várias obras suas na igreja do Colégio Agostinho de São Tomás de Villanueva, conhecido como La Manteria, em Saragoça, executadas entre 1683 e 1684, em colaboração com Sebastían Muñoz, artista que acabara de chegar de Itália.

Numa segunda etapa das decorações de tetos em Espanha, podemos citar a presença de Luca Giordano nos anos finais do século XVII até ao início do século XVIII, cuja decoração, em 1699, da abóbada do Salão de Baile da Casa do Bom Retiro em Madrid é um bom exemplo. É importante lembrar que até 1660 a influência italiana é bolonhesa; no entanto, nos anos finais do século XVII e inícios do seguinte, a influência volta-se para Roma, na grande produção de Luca Giordano.[159]

Outra observação sobre os tetos pintados pode esclarecer dependências italianas na Espanha durante a segunda metade do século XVII:

> La presencia en Madrid de los boloñeses Mitelli y Colonna, trae consigo la renovacion de nuestra decoracion mural en esta época, y a la huella aún visible de estos dos maestros italianos se enlaza la del napolitano Lucas Jordan, logrando integrar nuestro pais en los grandes empeños decorativos de Europa. Los españoles Francisco Ricci, Ximenez Donoso,

[159] Rosa López Torrijos, *La mitologia en la pintura española del Siglo de Oro*, Catedra, Madrid, 1985.

> Coello y sobre todo Palomino, por influencia de estos maestros extranjeros, realizaron grandes decoraciones pictóricas sobre nuestros techos demonstrando ser grandes interpretes de los gêneros escenográficos, de estructuras ficticias abiertas al infinito, todo ello en um ambiente de plena exaltacíon, de búsqueda de efectos luminosos de irrealidad, pretexto y sábios juegos de perspectiva. Sin embargo, la guerra de Sucession y el periodo de reabilitación que seguió a ella. Con la Paz de Utrecht de 1713 se inicia en España el siglo XVIII y los Monarcas Borbónicos intentan recobrar el prestigio artistico perdido.[160]

Convém recordar que Jesus Urrea analisa a pintura espanhola desde o século XVI até o século XVIII nesta mesma perspectiva.[161] Quando fala de Luca Giordano, Urrea diz que este napolitano chegou à Espanha, em 1692, com muito prestígio e muita fama. A sua primeira obra foi a decoração das abóbadas da Igreja do Escorial e a escadaria principal do mosteiro, necessitando apenas de dois anos para a sua execução. Em 1697, decorou a abóbada do Salão de Baile do Palácio do Buen Retiro, representando a fundação da Ordem del Tosão de Oro para exaltar a monarquia espanhola. Em 1698 trabalhou na decoração da Catedral de Toledo e em 1699 iniciou a recuperação (principalmente na parte central da cúpula) da Igreja de Santo Antônio dos Alemães, estendendo a decoração para as paredes (aspecto este que não estava no projeto de 1661). Não se pode deixar de mencionar que dois anos antes teria pintado o camarim do Mosteiro de Guadalupe (Cáceres), num dos melhores conjuntos de pintura sobre tela com o tema da Virgem. Luca Giordano esteve em Espanha até 1702, quando regressa a Nápoles.

Para além deste rico universo espanhol, outros nomes ainda podem ser citados, como, por exemplo, Domenico Santi, chamado

[160] Virginia Tovar Martin, "Pintura de arquiteturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y La Granja de San Idelfonso", *Bracara Augusta*, n.º 27, 1974, pp. 571-583. Ver ainda, Eurique Valdivieso, Ramón Otero, Jesus Urrea, El Barroco y el Rococó, Madrid, Editorial Alhanbra, 1989, pp. 324-325.

[161] Eurique Valdivieso, Ramón Otero, Jesus Urrea, *El Barroco y el Rococó*, Madrid, Editorial Alhanbra, 1989, pp. 324-325.

Mengazzino, preparador de perspectivas do figurista Giuseppe Mitelli. No círculo emiliano, encontramos ainda Giacomo Alboresi (1632-1677), aluno direto de Mitelli e colaborador de Colona e Enrico Haffner (1640-1702), outro artista influenciado pelo quadraturismo emiliano. Por fim, refere-se o nome de Tommaso Aldrovandini, fundador de uma família de decoradores, e que foi ativo em Dresda e em Viena. Afirmou-se como cenógrafo, constituindo, tal como os Bibiena, uma família de artistas dedicada à preparação de perspectivas.

Neste momento, é importante retomar o pólo de pintura de perspectiva desenvolvida em Roma durante todo o século XVII e a primeira metade do século XVIII: decisiva na formação histórico-crítica do quadraturismo em toda a Europa.[162] Neste nosso estudo, examinaremos somente um número restrito de autores e de obras consideradas mais expressivas para o amadurecimento deste gênero. A existência de um modelo do gênero quadratura em Roma constituiu-se através da atividade individual de artistas não romanos, como Baldassare Peruzzi (1481-1536) no século XVI, para alcançar o ápice da teoria perspéctica e prática quadraturista com o jesuíta Andrea Pozzo (1639-1709).[163] O alvo da nossa atenção recai na produção quadraturista e nas decorações do tipo *trompe l'oeil* atmosférico para melhor compreendermos

[162] Salientamos apenas a primeira metade do século XVIII por ser o período que mais nos interessa.

[163] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architetorum*, 2 vols. Roma, 1693/1700. Veja também: Francesco Negri Arnoldi, *"Prospettici e Quadraturisti", Enciclopédia Universale dell'Arte, vol. XI*, 1963, pp. 99-116; este texto é um dos primeiros que analisa o quadraturismo em toda a Itália, além de conter uma lista com os artistas, as suas obras e uma cronologia bem organizada. Para o jesuíta Andrea Pozzo veja especificamente: H. Pfeiffer S.J. *"Pozzo e la spiritualità dela Compagnia di Gesù"*, in *Andrea Pozzo*, (org. Alberta Battisti), Milão/Trento, 1996; *Mirabili disinganni, Andrea Pozzo (Trento 1642- Viena 1709) pittore e architetto gesuita*, (org. R. Bosel e Lydia Salviucci Insolera) – catálogo da exposição, Roma, 2010; Elizabetta Corsi, *La Fabrica de las Ilusones – los jesuítas y La difusion de La perspectiva lineal em China, 1698-1766*. Mexico, *El Colegio de México*: 2004; H. Pfeiffer S.J., *"Pozzo e la spiritualità dela Compagnia di Gesù"*, In Andrea Pozzo, (org. A. Battisti), Milão, 1996; Elisabetta Corsi, *"La fortuna del trattado oltre i confini dell'Europa"*. In: Richard Bosel, e Lydia Salviucci Insolera, *Mirabili disinganni*. *Andrea Pozzo* (*Trento, 1642 – Vienna, 1709*) Pintte e architetto gesuita. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2010; Robert, C Enggass, *"La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù"*. In: *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio*, Milano: Skira, 1999; Sobre Andrea Pozzo foram organizados entre 2019 e 2010 uma série de congressos internacionais exaltando suas obras pictóricas e seu texto teórico.

como se configurou o panorama da pintura de falsa arquitetura em Portugal e seu prolongamento no Brasil entre os séculos XVIII e parte do XIX. Como foi salientado anteriormente, é fundamental um olhar sobre as mais significativas produções decorativas desenvolvidas a partir do século XVI, antes de enveredarmos pelas fases seiscentista e setecentista.

Este percurso inicia-se com a publicação do *Le due regole della prospettiva pratica di M.J.B. da V., con i commentari del R.P.M. Egnatio Danti*, compilado entre 1530-1545, mas só publicado em 1583. Este tratado funde o perfil racionalista de um arquiteto como Vignola numa síntese dos conhecimentos sobre a perspectiva, com o poder científico do padre dominicano Egnatio Danti, professor de matemáticas em Florença e em Bolonha, autor de uma tradução comentada da Optikè de Euclides. A tarefa de Egnatio Danti era a de complementar o texto de Vignola, acrescentando amplos comentários e questões de pura análise. Como tratadista e estudioso da geometria, Vignola criou um sistema que se transformaria num modelo para os jesuítas; o seu texto explica de modo claro e prático a perspectiva linear com o método do ponto de distância. Não se discutirá o conteúdo teórico-prático deste tratado, deixando isso para uma outra oportunidade ou para estudiosos especialistas; contudo, é importante relembrar que aqui Tommaso Laureti (1530-1602) realizou o projeto para as proporções de um teto do tipo ilusionista.[164] Sobre este artista Martim Kemp afirma que

> l'allegoria architettonica del trionfo della Chiesa sugli idoli pagani realizzata da Laureti è fondata su un convincente effetto di articolazione spaziale, e tuttavia, dal momento che viene presentata como se fosse um "quadro" in prospettiva dipinto su soffitto anzichè come una decorazione pienamente illusionistica alla maniera di Pozzo, essa mantiene la sua indipendenza spaziale e la sua resistenza ai mutamenti

[164] Martim Kemp, *La Cienza dell'Arte, prospettiva e percesione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Florença, Giunti, 1990, p. 84

> di punto di vista in modo análogo a un dipinto realizato al cavalleto.[165]

A presença de Laureti enquadra-se no mecenato do papa Gregório XIII (1572-1585),[166] responsável pela dinâmica decorativa da cidade de Roma durante este período. Para os seus projetos culturais, contou ainda com a presença de Ottaviano Mascherino e Pellegrino Tibaldi. Junto deste grupo, porém pertencente a uma geração mais nova, surgem Cherubino (1553-1615) e Giovanni Alberti (1558-1601).[167] As suas obras foram de grande importância para o aprimoramento da pintura de falsa arquitetura em Roma. Os exemplos da capela Aldobrandini, na Igreja de Santa Maria Sopra Minerva; da Sala Clementina [168] no Vaticano, executada entre 1598-1600, durante o pontificado de Clemente VIII; a decoração da abóbada do coro da Igreja de São Silvestre al Quirinale em 1601 e ainda da abóbada da sacristia da Basílica de San Giovanni in Laterano em 1592 contribuíram para um maior rigor teórico na aplicação da perspectiva e na elaboração de um modelo de pintura de falsas arquiteturas em Roma. Estes dois irmãos descendem de uma família de artistas com origem em Borgo San Sepolcro, na Toscana, a terra natal de Piero della Francesca.

Giovanni e Cherubino transferem-se para Roma e ali têm a possibilidade de estudar profundamente a pintura romana e, em particular, as obras de Rafael e de Michelangelo. O ambiente artístico daquela época era o mais favorável ao desenvolvimento da pintura ilusionista. Na formação artística destes dois irmãos, é importante lembrar as palavras de Kristina Herman quando diz que *"importante per la loro formazione artistica furono gli*

[165] Martim Kemp, *Immagine e verità*, Milano, Il Saggiatore, 1999, pp. 116 e 117.

[166] Rudolf Wittkower, Arte y Arquitetura en Italia 1600-1750, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1992, p. 65.

[167] Martim Kemp, *La Cienza dell'Arte, prospettiva e percesione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Florença, Giunti, 1990, p.150.

[168] Laura De Carlo, Laura Carlevaris, Daniele Di Marzio, "La Sala Clementina in Vaticano tra maneirismo e barocco", IN (org. Fauzia Farneti e Deanna Lenzi), *L'architettura Dell'Inganno*, Florença, Aline Editrice, 2004, pp. 133-148.

ensegnamenti del padre Alberto Alberti, ingegnere, architetto e scultore, che aveva lavorato per i Medici a Firenze e a Roma, per il Card. San Sisto, per il Cardinal Boncompagni (poi Gregório XIII), e per altri)".[169] As suas obras deram à decoração romana um novo impulso, com os temas religiosos aplicados a uma construção de falsas arquiteturas que, abrindo espaço ao infinito, introduz uma espécie de transição entre o ambiente interno do edifício e o espaço sobrenatural pictoricamente construído. Não se pode deixar de referir que a cidade de Roma, com a presença da Igreja e dos seus mecenas, continha todo um manancial importantíssimo para qualquer artista impor a sua evolução.

Posterior à geração dos irmãos Alberti, encontra-se em Roma Agostino Tassi (1580-1644), trabalhando com Orazio Gentilleschi (1562-1647) na decoração do Palácio Rospigliosi, entre 1611 e 1612, e ainda no Palácio Lancellotti ai Coronari, entre 1617 e 1623. As soluções romanas passam pelos modelos de Peruzzi ou de Giulio Romano, que por sua vez são inspiradas no arrombamento a céu aberto inaugurado por Mantegna no século XV e desenvolvido por Correggio em 1525. Neste mesmo caminho, Giovanni Lanfranco (1582-1647) deve ser considerado o mais correggesco de todos os artistas.

Lanfranco trabalhou com Annibale Carracci e Guido Reni em encomendas patrocinadas pelo papa Paolo V e pelo cardeal Scipione Borghese; após um período fora de Roma, Lanfranco retorna em 1612 e em 1616 trabalha na capela Buongiovanni em Santo Agostinho e no Palácio Mattei. Os anos de 1621 a 1624 são considerados o seu período de amadurecimento, coincidindo com uma fase também de grandes trabalhos, como os da capela Sacchetti em São João dos Florentinos, em Roma. Contudo, a

[169] Kristina Herrmann Fiore, "Studi sui Desegni di Figure di Giovanni e Cherubino Alberti", *Bollettino D'Arte*, Anno LXV, Série VI, 1980, p. 39, e M.V. Brugnoli, "Un Palazzo Romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma, *Bollettino d'Arte*, Anno XLV, 1962, pp. 223-246.

obra que lhe proporcionará grande reconhecimento aconteceria entre 1625-1627, quando decora todo o intradorso da cúpula da igreja de Santa Andrea della Valle. Os afrescos de Giovanni Lanfranco são os primeiros deste gênero representados em Roma, causando grande polémica entre os coetâneos. Este artista foi muito importante para o ambiente romano, mas também para a formação do quadraturismo napolitano, onde a cúpula da igreja de Jesus Nova e também a de São Genaro são consideradas pela crítica os seus dois espécimes fundamentais.

O acontecimento mais conturbado da fase de execução dos trabalhos em Santa Andrea foi a rivalidade com Domenichino, personagem marcante da cultura artística romana, ativo nas primeiras décadas do século XVII. A construção do edifício tem início ainda no pontificado de Gregório XV, que morre em 1623, subindo ao poder Urbano VIII Barberini (1623-1644), figura que deixaria para trás os rigores da Contrarreforma, para iniciar uma fase mais receptiva aos valores mundanos. Este papa foi patrono de Bernini e de Cortona e responsável pela afirmação da forma barroca em Roma.

Retornando a Lanfranco,[170] pode-se dizer que a composição decorativa para a cúpula da Igreja de Santo Andrea della Valle girava em torno de duas ordens de figuras: uma superior, com anjos numa abundância de figuras escorçadas, e outra inferior, correspondente a santos e personagens retirados da Bíblia. Esta composição representou um grande desafio para Lanfranco, devido à grande distância do solo em relação ao ponto mais alto do suporte. O artista teve de multiplicar as personagens e diminuir o contraste entre as figuras, para que as mesmas não se projetassem

[170] Nicola Spinosa, "Spazio infinito e decorazione barocca" *Storia dell'Arte italiana dal '500 all'800*, Torino, 1981, p. 305. Este autor, além de uma análise formalista da obra de Lanfranco, acentua o fato de que ainda não fora feito um inventário de todas cúpulas decoradas em Roma e fora da cidade durante os séculos XVII e XVIII: *un inventario e una completa documentazione di tutte le cupole affrescate, nel Sei e Settecento, reprendendo il modello lanfranchiano di Sant'Andrea della Valle, anche limitatamente alle sole chiese in Italia, no credo si siano mai fatti.*

demasiadamente para o fundo. Em síntese, pode-se dizer que toda a obra se caracteriza por duas construções perspécticas e dois temas distintos.[171] O primeiro na figura de Maria (com o tema da Coroação) e o segundo na representação de Cristo, de forma a que tudo ficasse condicionado em dois eixos distintos. A posição de Cristo está inserida no centro da lanterna da cúpula e é o centro de uma perspectiva do tipo radioconcêntrico[172], com o seu ponto de vista no centro da cúpula. Nesta posição estão apenas Cristo, os *putti* e a segunda ordem de nuvens, num universo distante do mundo terreno. Pelo contrário, as figuras de primeiro plano e a presença de Maria tornam-se o centro de outra construção perspéctica. Nesta faixa, estão concentradas as figuras que fazem parte do nível terrestre da composição, incluindo a longa figura da Virgem, que ocupa grande parte de toda a curvatura da cúpula. Note-se que Maria está organizada numa composição piramidal, com o vértice nos putti que seguram a coroa. É uma visão oblíqua que pode funcionar como um quadro recolocado dentro do universo do próprio afresco. Repare-se que Giovanni Lanfranco não constrói efeitos de quadratura mas desenvolve uma outra tendência, talvez fruto de uma observação mais apurada e estudos das obras que viu em Parma. Quem sabe uma busca por tradições quinhentistas com figuras livres no espaço; numa elaboração de ideias e soluções figurativas de puro sabor barroco e distante do efeito das arquiteturas em perspectiva desenvolvidas por Agostino Tassi. Sobre este aspecto, Nicola Spinosa conclui:

> si ricorderà, infatti, che il Lanfranco, operando in direzione diversa da quella del «quadraturismo» tassesco [refere-se a Agostino Tassi] e rifiutando la concezione decorativa a «quadro riportato» (implicante un'immagine di volta reale e chiusa) di Annibale alla Galleria Farnese, aveva sviluppato e

[171] Marco Cardinali, "Le Prospettive del Cielo", *Art e Dossier*, número 56, 1991, p. 29.
[172] Philippe Morel, "Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco", *Bollettino D'Arte*, n.º 23, Anno LXIX, série VI, 1984, pp. 1-34.

> ampliato, adeguandolo alle esigenze moderne, l'illusionismo solare, a cielo aperto del Correggio.[173]

É importante referir que o contato com as obras de Parma conduziu-o para um olhar que faria nascer um modelo a seguir, não só para o desenvolvimento deste estilo na própria cidade de Roma, mas também para o desenvolvimento da decoração ilusionista em toda a Europa, desde este período até o fim do século XVIII.

Com alguma repercussão no ambiente romano entre a década de trinta e quarenta, está a figura de Matteo Zaccolini (1590-1630), com a decoração das igrejas de Santa Susana e de São Silvestre ao Quirinale, além dos seus estudos no campo da prática e da teoria da perspectiva. Ainda no percurso da grande decoração barroca, as intervenções de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), denominado Baciccio, darão um novo impulso[174]. É o princípio da união do espaço da pintura com o da arquitetura real do edifício, situação já experimentada por Mantegna e Correggio, mas ainda constituída por grossas colunas.

Todavia, antes de Gaulli, Pietro da Cortona tentará a fusão destes dois espaços, prolongando o edifício numa nítida *architectura picta*. O mérito de Baciccio foi organizar a sua composição em dois modos: procurou fazer esta união mediante figuras de estuque que excediam o domínio da própria pintura, conduzindo tudo até ao domínio do infinito e arrombando o céu na evasão de aglomerados de anjos. Giovanni Battista Gaulli está em Roma desde 1657, e estabelece rapidamente contato com Bernini, do qual receberia uma orientação estilística, além de grande proteção. Gaulli foi um dos mais significativos

[173] Nicola Spinosa, *"Spazio infinito e decorazione barocca" Storia dell'Arte italiana dal '500 all'800*, Torino, 1981, p. 311.

[174] Confira o catálogo organizado por: Maurizio Fagiolo dell'Argo, Dieter Graf, francesco Petrucci, *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio 1639-1709,* Skira, Milão, 1999.

decoradores de afrescos desta segunda metade do século XVII, e a decoração da nave da Igreja de Jesus foi a sua obra-prima. O momento da amizade de Bernini com Gaulli será ainda mais promissor quando Giovanni Paolo Oliva (1664-1681),[175] grande amigo de Bernini, fora eleito o Geral Superior da Companhia de Jesus em Roma. Figura voltada para a cultura e a arte, conduz os jesuítas a um novo encaminhamento artístico, continuando o processo de laicização da arte iniciado com Urbano VIII. O seu principal objetivo convergia quase por completo para a decoração das igrejas de Jesus e Santo Inácio. A postura imediata do Padre Oliva foi a de apostar num processo de propaganda através da arte figurativa, ou seja, ser eficaz e difundir os princípios sobre temas evangélicos e acontecimentos milagrosos.[176] No seio destas transformações que rapidamente aconteciam em Roma, mas que depressa iriam ser difundidas por toda a Europa, um aspecto essencial configurava-se como base e ponto de apoio a toda a cultura figurativa dos séculos XVII e XVIII. Tratava-se do fato de que, enquanto o espírito contrarreformista impunha a sua doutrina política, a cultura formalista do barroco mantinha-se estabilizada e, assim, "*Giovanni Battista Gaulli venne a trovarsi al volgere di questo passagio che fu in sostanza un modificarsi del gusto, che egli interpretò dando origine a un nuovo linguaggio pittorico, cui fu complice e consigliere il genio di Gian Lorenzo Bernini*". [177]

A formação de Gaulli tem início em Gênova, onde era também sentida a dependência de Rubens, sofrendo ainda influência de Cortona. O seu trabalho na decoração da Igreja de Santa Inês

[175] Cfr. Riccardo G. Villoslada S. I. *Storia del Collegio Romano – dal suo inizio (1551) alla sopressione della Compagna di Gesù (1773)*, Roma, *Università Gregoriana*, 1954, pp. 198, 288.

[176] Nicola Spinosa, *"Spazio Infinito e decoração barroca"*, *Storia Dell'Arte italiana dal'500 all'800, Parte seconda*, vol. II, 1981, pp. 290-294. Nossa referência é apenas para situação a presença deste grande mecenas, mas não para aportar um estudo específico.

[177] Pier Paolo Quieto, *"Gaulli nel Settecento"*, IN (org. Maurizio Fagiolo, Dieter Graf, Francesco Petruci), *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio*, Milano, Skira, 1999, pp.73-85; Veja também neste mesmo catálogo: Robert Enggass, "La Chiesa Tionfante e l'affeesco dela volta del Gesù", pp. 27-39.

acontece logo a seguir à sua chegada a Roma, rapidamente chamado para decorar o interior da Igreja de Jesus. Os trabalhos de decoração da nave desta igreja tiveram início em 1676 e foram concluídos em 1679. Durante os anos de 1672 e 1675 decorava-se a cúpula, entre 1675 e 1676, os pendentes; entre 1680 e 1682 trabalhou-se na pintura da abside e, em 1685, no transepto esquerdo.[178] Podemos afirmar que a pintura no interior desta igreja exibe plasticamente a vitória e o triunfo da Igreja na luta contra os reformistas. É perceptível em toda a complexidade do tema escolhido e do carácter ideológico a articulação de um esquema que se relaciona claramente com Cortona. [179] A parte central do teto da nave e o tema do Triunfo do Nome de Jesus são irradiados por um núcleo luminoso marcando o símbolo da Companhia de Jesus, entre grupos de santos e de anjos iluminados. Tudo numa luz celeste que parece entrar a partir de uma abertura no teto do edifício. A relação com o espaço arquitetônico circundante é evidenciada pelas dezesseis esculturas de estuque que se ligam à zona das janelas, em torno da cobertura. Tudo isso para guiar o olho do observador em direção à luz celestial. Na abside, está representada a Glória do Cordeiro Místico, considerada uma iconografia rara e secundária em relação à ação propagandística desenvolvida no centro da nave e acessível a um número maior de fruidores.

Nesta pintura, Gaulli não só utiliza as ideias de Bernini, como as torna mais modernas, desenvolvidas dentro de um complexo de figuras douradas, estruturadas numa construção que se poderia dizer oblíqua (em função da disposição das figuras e sua energia). A dinâmica máxima está presente em algumas figuras

[178] Esta pintura foi sempre considerada parte do grande ciclo de afrescos que Gaulli realizou na igreja de Jesus, encomendada pelo padre Oliva, aconselhado por Bernini; contudo, foi idealizada e executada posteriormente e após a morte de Bernini, ocorrida em 1680. Cfr. Beatrice Canestro Chiovenda, "Della Gloria di S. Ignazio e di Altri Lavori del Gaulli per i Gesuiti", *Commentari*, N. 3-4, 1962, p. 289.

[179] Remigio Marini, "Cortona Gaulli – Pozzo – i tre stadi dell'illusionismo barocco", *Emporium*, 1959, p. 245.

que saem do plano pictórico e outras que são absorvidas para o interior. Tudo está disposto de modo a exigir do fruidor o seu total envolvimento. As figuras que se projetam para além da grossa moldura do centro são "construídas" em estuque, adquirindo uma força e uma fantasia que tornam ainda mais real a representação.

Com base nestes poucos espécimes, é possível afirmar que a maior novidade (no sentido de inovação) trazida pelo estilo barroco foi a decoração do tipo ilusionista, como rompimento do suporte e anulação do mesmo. Nela encontramos o espírito, a grandeza e o caráter de um tempo. O ponto principal destas decorações que inundam o interior dos edifícios é a transgressão e o culto ao espaço sem limites. Aqui percebe-se o multiplicar de dimensões, o lançar de massas e de figuras que se apresentam em todas as direções. De um modo geral, ao artista barroco era pedida a tarefa de criar espaço e materializar o sentido de imensidão. É o momento de uma nova concepção do universo que alterará toda a Europa desde o final do século XVI, sempre associada à ideia de espaço e de tempo.[180] É também no século XVII que surge o sentimento de universalismo, onde a escultura, a pintura e a arquitetura se fundem num único sentido. Surge a pintura com a ideia de espaço, luminosidade e cromatismo atmosférico, a escultura com a expressão corporal e a arquitetura com a sobreposição de planos alargando o interior de cada templo. No caso da pintura decorativa, todos os três setores surgem num só: a pintura do tipo ilusionista abre vastos céus, cria profundidade, impõe falsos arrombamentos e grandes distâncias, que de outro modo seriam impossíveis. É imprescindível afirmar que toda a atmosfera de sublimação vitoriosa que fomenta todas estas obras advém do espírito e da força de uma Igreja triunfalista e apologética. Não seria incorreto dizer que o céu é quase o único argumento dessas decorações, desde Lanfranco, Cortona e Gaulli, até Tiepolo e os Bibiena no avançar do século XVIII.

[180] A. Griseri, *Le Metamorfosi del Barocco*, Torino, 1967. Um trabalho pioneiro abrangendo toda a cultura figurativa do barroco.

O poder de persuasão do teto da pintura da nave da Igreja de Jesus está subordinado em dois espaços: o espaço real, mundano, e o outro celestial e atmosférico. O ponto fulcral deste trabalho de Gaulli é aumentar a profundidade espacial com o uso da perspectiva "de céu aberto", incrementado por fortes escorçamentos e reforçado por uma luminosidade absoluta, embora não abandone o poder e o vigor das sombras.[181] Nas palavras de Enggass,

> durante la seconda metà del XVII secolo nascono a Roma una serie di capolavori, grandiosi e ubicati in luoghi prestigiosi, che, in un modo o nell'altro, rappresentano l'apoteosi della Chiesa nel trionfo della fede. Tra questi, balzano subito alla mente la "cattedra di Pietro" del Bernini (1656/1666), il "Trionfo del nome di Gesù" (1676/1679) di Baciccio, la "Glorificazione dell'apostolato dei gesuiti" (1691/1694) del Pozzo, per citarne solo alcuni.[182]

A pintura que Baciccio realizou no transepto esquerdo da Igreja de Jesus tem um significado especial, pois é o primeiro afresco fora do âmbito de influência de Bernini (entre 1683 e 1685), momento em que Gaulli fica entregue a si próprio.

A direção tomada pelo estilo barroco não estaria completa para o quadro da pintura decorativa sem o nome de Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669).[183] Naquela época, a cidade de Roma continuava ainda a ser o ponto de referência para a cultura europeia de todo o século XVII. Como já foi assinalado, grande parte dos mestres que construíram o estilo barroco romano não eram romanos de nascimento. A política mecenática

[181] Após o restauro é possível contemplar não só cada pormenor figurativo, mas também toda a força do arrombamento zenital que o cromatismo e a intensa luminosidade são capazes de produzir.

[182] Robert Enggass, "La Chiesa trionfante e l'áffresco della volta del Gesù", IN (org. Maurizio Fagiolo, Dieter Graf, Francesco Petruci), *Giovanni Battista Gaulli* – Il Baciccio, Milano, Skira, 1999, p. 27.

[183] John Beldon Scott, *Strumento di Potere: Pietro da Cortona Tra Barberini e Pamphilj*, Roma, Electa, pp. 87-97. Este autor acentua que "i dipinti del Cortona nel salone di Palácio Barberini (1633-1639) e nella galleria di Palazzo Pamphilj (1651-1654) ra[-ppresentano le pie importanti committenze laiche da lui ottenute a Roma".

dos papas, os constantes trabalhos em torno da Basílica de São Pedro, os inúmeros colecionistas e o desenvolvimento das grandes famílias e dos grandes nomes em constante ascensão estimulavam a participação destes artistas vindos de outros locais, como o próprio Bernini, Lanfranco, Caravaggio, os irmãos Carracci e, naturalmente, Pietro da Cortona, que procuravam uma oportunidade junto aos grandes mecenas.

A par destes acontecimentos, existiam ainda as viagens de estudo programadas por estrangeiros, que muitas vezes permaneciam algum tempo em busca de uma melhor especialização.[184] Como referimos, o século XVII em Roma contou com a grande transformação instituída por Urbano VIII (eleito papa em 1623 e atuando até 1644, ano da sua morte), somada ao papel dos jesuítas no seu esforço de evangelização, propaganda, instrução/motivação e celebração católica, encontrando na forma barroca um instrumento de eficácia persuasiva. Basta que se olhe atentamente para as decorações nos interiores das igrejas jesuítas (e não só), onde a pintura de tetos tem o seu maior contributo. É nesse ambiente que a presença de Cortona como decorador, pintor e arquiteto teve grande mérito, pois inaugurava um renovado ciclo decorativo (com um notável conceito de espacialidade), que constituirá um modelo para as futuras gerações. Como exemplo deste período, a decoração pictórica no Palácio Barberini, executada entre 1633 e 1639, constitui um modelo a seguir. O projeto arquitetônico deste Palácio foi de Carlo Maderno e incluía num dos lados o já existente Palácio Sforza. Com a morte deste arquiteto em 1627, Bernini assume os trabalhos, respeitando em grande parte o projeto do seu antecessor, modificando apenas a fachada. A presença de Cortona não se dá somente na decoração do andar nobre do edifício, sendo também responsável por diversos pormenores arquitetônicos.

[184] Vale a pena lembrar que D. João V criaria uma Academia em Roma para bolsistas portugueses e que funcionou entre os anos de 1718 a 1728.

A unidade experimentada nesta sala por Cortona não está somente na decoração executada para os Barberini, mas na decisão de conservar os afrescos já existentes, executados para a família dos *Sforza*, de modo a integrá-los no novo programa iconográfico. Esta unidade programática foi conseguida através das alusões bíblicas, históricas e mitológicas, que em grande parte tinham como ideia central a designação divina da família. Paralelamente à presença de Cortona, está a linguagem de Andrea Sacchi (1599-1661), que também decorou uma sala do mesmo palácio, porém com o tema da alegoria da Divina Sapienza, executada entre 1629-1633, quando Cortona iniciava os trabalhos no andar nobre. Andrea Sacchi iniciara a sua aprendizagem na oficina do Cavalier d'Arpino,[185] seguindo a tendência classicista emiliana e influenciado pela pintura veneziana. Além de ser um grande retratista, realizou outros trabalhos em igrejas romanas, como as de São Carlos ai Catinari e Santa Maria da Conceição.

Em relação ao afresco que realizou no Palácio Barberini (Divina Sapienza), Sacchi opta por uma solução formal pouco comum no ambiente do barroco romano, expressão de uma austeridade e um rigor que não se encontravam na pintura coeva e numa solução que correspondia a uma posição teórica precisa. Sacchi defendia que a pintura deveria ser composta de poucas figuras e com uma função específica. Cortona já defendia uma pintura com muitas figuras, com diversos episódios intercalados e um único tema principal. O tema executado por este artista instituiu o poder espiritual e temporal no tempo do papado de Urbano VIII. Era a expressão do grande poder de propaganda que as imagens eram capazes de realizar. Tudo se desenvolve desde as complicadas alegorias celestes até o núcleo central com a Apoteose da Providência, em contiguidade (proximidade) com

[185] Cat. Pittura Barocca Romana, *Dal Cavalier d'Arpini a fratel Pozzo – La collezione Fagiolo,* Coord. Elena Gigli, Milano, Skira, 1999, pp. 82 e 83. Este pintor natural de Arpino foi um dos mais significativos artistas responsáveis pela produção do barroco romano nesta primeira metade do século XVII.

a apoteose do pontífice e de sua família. O teto foi dividido em cinco áreas (arestas pictóricas, como se fosse um teto em forma de gamela), circundado por uma falsa sanca bem elaborada e que escora o céu aberto no cimo do suporte. A parte central da composição diz respeito ao governo espiritual do papa; Cortona celebra Urbano VIII[186] não como pontífice, mas de modo alegórico com o emblema da sua família (as abelhas coroadas com louro). Na parte inferior do centro do teto estão as armas da família Barberini junto com as figuras da fé, esperança e caridade; na parte superior, a alegoria da cidade de Roma e da religião a entregarem a tiara e as chaves papais. Toda a cena celebra o governo espiritual do pontífice através da tripla coroação: a tiara do papado, a coroa de louro e a da imortalidade.

É importante dizer que toda essa atividade prática dos tetos pintados em formas de concentricidade atmosférica, o aprendizado da perspectiva ou o gênero quadratura em Roma impuseram uma linguagem particular no ambiente de formação da pintura de tetos em toda a Europa e, com especial atenção, difundindo alguns modelos ou linguagens no ambiente cultural português da primeira metade do século XVIII. Esta tendência não será restrita ao ambiente português, mas irá alastrar-se para a América Portuguesa como um exercício de estilo até o século XIX avançado. Esta influência está reconhecida no ambiente de corte, no círculo pedagógico dos jesuítas e justificado nos conhecimentos científicos desenvolvidos durante esta fase. A analogia entre a teoria e a pragmática impõe um novo esquema na cultura figurativa portuguesa durante a primeira metade do século XVIII. O amadurecimento conseguido nas últimas décadas do período seiscentista configurou uma transformação que só seria possível na fase joanina, apesar de ter sido iniciado ainda no

[186] Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitetura en Italia 1600/1750*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1992, p. 252. Neste texto, o autor reafirma a potência da figura da Divina Providência quando diz *(...) Cuando esto se decifra, el concepto tan persuasivo óticamente, nos dice que Urbano, el papa poeta, elegido por la Divina Providencia, y él mismo la voz de la Divina Providencia, es digno de la inmortalidad.*

reinado de D. Pedro II. Os modelos que aqui se veem constituem apenas uma fração do universo quadraturista romano, mas são suficientemente fortes para imporem a sua linguagem decorativa quer na valorização técnica dos seus elementos formais e ideológicos, quer no seu formulário imagético.

Nesse sentido, o uso da quadratura em Portugal (e no mundo português) foi o reflexo de uma época que se delineará na expressão de um gosto, que por sua vez não será definido num único momento. Neste contexto português, claramente sentir-se-á a convivência de expressões simultâneas, entre a nova linguagem e a continuidade da tradição que, em certa medida, irá limitar a manifestação de novas transformações criadas a partir de dois conceitos de espaço bem caracterizados. Por um lado, institui-se um primeiro espaço não perspectivado, continuador de uma expressão figurativa tradicional, e, por outro, uma solução lenta e gradual, mas que irá promover uma mudança radical em termos de expressão decorativa, assumindo um repertório próprio da época em questão e da sua cultura.

Assim, estudar estas pinturas, descobrir os seus segredos técnicos e fundamentos teóricos significa aprender como se construía uma perspectiva e as consequências daquela trama geométrica. É o que poderíamos chamar de decifrar a pintura como um texto e adicionando novos capítulos à história dos métodos de representação. Decerto que esta leitura só se poderá realizar-se através do estudo sistemático das obras e da teoria que girava em seu redor. O interesse deste tipo de pintura reside de modo específico no processo teórico coevo, mas ainda e de modo significativo no entendimento da transposição do desenho para a superfície da parede ou do teto pois, desde o seu início que esta nova técnica de representar o espaço atua com o arrombamento do plano do suporte.

A arte portuguesa do Setecentos encontra na pintura barroca um momento de grande expressão, da qual destacamos a quadratura, considerada o episódio de maior relevo na história da representação de espaços fictícios. Recorde-se que esta forma se insere tanto no universo da arquitetura, como no da pintura. É de se referir que o designado gênero pictórico constituiu por si só uma diversidade na pintura e no total sentido do decorativismo. Para além de uma certa individualidade e de uma especificidade das suas próprias formas, o quadraturismo tem a capacidade de unificar a pintura e a arquitetura, de modo que uma e outra se perdem nos seus verdadeiros limites.

As chamadas arquiteturas fingidas que formavam o fecho natural das estruturas reais dos tetos dão o complemento alegórico de visões de espaço a céu aberto, a constituir-se no sonho que se tornava realidade. É também neste sentido que a pintura de perspectiva arquitetônica portuguesa do período barroco se estrutura em focos ativos, em rede na geografia nacional. É a constituição de uma ordem específica de situações e de realidades locais, com os seus pequenos centros dominados por elites e condicionados pela esfera intelectual. Estas esferas artísticas com os seus centros menores possibilitam a criação de um grande arco com várias ramificações específicas. Podemos pensar em "escolas regionais", ou em áreas artísticas com os seus pequenos núcleos ou "mundos culturais". Esta é a rede de difusão não apenas do saber perspéctico, mas do conhecimento operacional entre modos e linguagens – procedimentos e paradigmas. Uma atuação presente e concomitante entre a tradição pictórica e os novos elementos formais e técnicos que irão se constituir a partir dos anos finais do século XVII e o grande mecenato de D. João V.

Este curto ensaio procura estabelecer algumas propostas de estudo e de reflexão sobre a grande decoração barroca entre os

séculos XVII e XVIII. As questões sobre a configuração do espaço pictórico a partir da perspectiva; os vários tipos de suporte; a formação operacional dos artistas; o percurso da tratadística europeia desta época e a rede de difusão da representação perspéctica são algumas das nossas tentativas. É de extrema importância analisar as inúmeras questões sobre o processo teórico da perspectiva e a simulação arquitetônica: a sua instrução, o seu estudo, a sua difusão e o conhecimento das suas fontes.

Diante de todas estas questões reconhecemos a presença da perspectiva na cultura pictórica portuguesa de modo teórico e prático, mas adaptada à situação local. Seu percurso na decoração dos tetos configurou-se num sistema específico, como, por exemplo, o uso constante do *quadro falso* (quadro recolocado). Este aspecto deve ser visto dentro do processo de formação da cultura portuguesa desta fase, não como um método facilitador, mas como uma das soluções pensadas pelos artistas.

O objetivo fundamental deste estudo é apurar a possível relação entre teoria e prática perspéctica nos artistas que trabalharam com a decoração barroca do Seiscentos e do Setecentos, na tentativa de prolongar uma avaliação para a decoração de falsa arquitetura, que aparecerá em Portugal por volta dos primeiros anos do século XVIII e no Brasil ainda nas primeiras décadas do século XVIII, numa continuidade avassaladora até o século XIX, sem interrupções, com modelos diversificados e em todo o espaço geográfico. Assim vemos a perspectiva como um processo de representação atuante num dado período, e não exclusivamente como um método objetivo e absoluto de se representar espaço. Se Panofsky considerava a perspectiva um modelo simbólico muito mais que um método absoluto, não é vão procurar na pintura portuguesa (e brasileira) esse gosto ou modo representativo, que segundo o próprio teórico é o reflexo de cada época histórica em cada determinada situação.

Naturalmente, Portugal não inventou um tipo novo de perspectiva ou um método novo qualquer, mas adaptou um sistema universal a uma condição cultural absorvida durante toda a história da pintura. Foi extremamente útil situar o momento em que aparece uma preocupação com a representação perspéctica do espaço, onde incluímos não só os tetos pintados, mas também os painéis retabulares. Ora, definindo ou procurando definir este aspecto pudemos confrontar tudo isso com a difusão do ensino da matemática[187] no seio da cultura intelectual portuguesa e no acesso às oficinas dos artistas mais conceituados. O seu uso coincidirá com artistas ainda inseridos em modelos arcaicos, o que implica uma certa convivência pacífica entre as duas expressões: era o sinal da mudança. E é Vincenzo Bacherelli, artista florentino, que encontra este momento e, no que diz respeito à pintura decorativa, é o responsável único desta mudança ocorrida em Portugal, já desde 1701.[188] Com esta viragem os temas passam a ser tratados de outra forma; a noção de espaço passa a ser ampla e diferente do que era; o conceito de atmosfera luminosa expande-se; aumenta a dinâmica do interior do ambiente arquitetônico (coisa que a arquitetura real foi incapaz de fazer) e a cenografia passa a dominar o campo visual existente. Com tudo isso, não só a pintura monumental ousa espacialmente, como também os painéis retabulares adquirem sensata espacialidade, de modo que um novo conceito plástico inicia o seu percurso.

Outra preocupação foi mostrar como a História da ciência não pode se desvincular da História da arte e, essencialmente, de uma espécie de "forma decorativa", como é o caso da pintura de arquiteturas falsas, pois busca as suas condições materiais

[187] Lembrar da Aula da Esfera no Curso de Matemática no Colégio de Santo Antão: Henrique Leitão, *A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão 1590 – 1759*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. Veja também Magno Moraes Mello. "o universo científico no Colégio de Santo Antão em Lisboa – o estudo da perspectiva e da cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. entre 1709 e 1720, IN *Cultura arte e história – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX* (org. Magno Moraes Mello), Belo Horizonte, Fino traço, 2015, pp. 85-123.

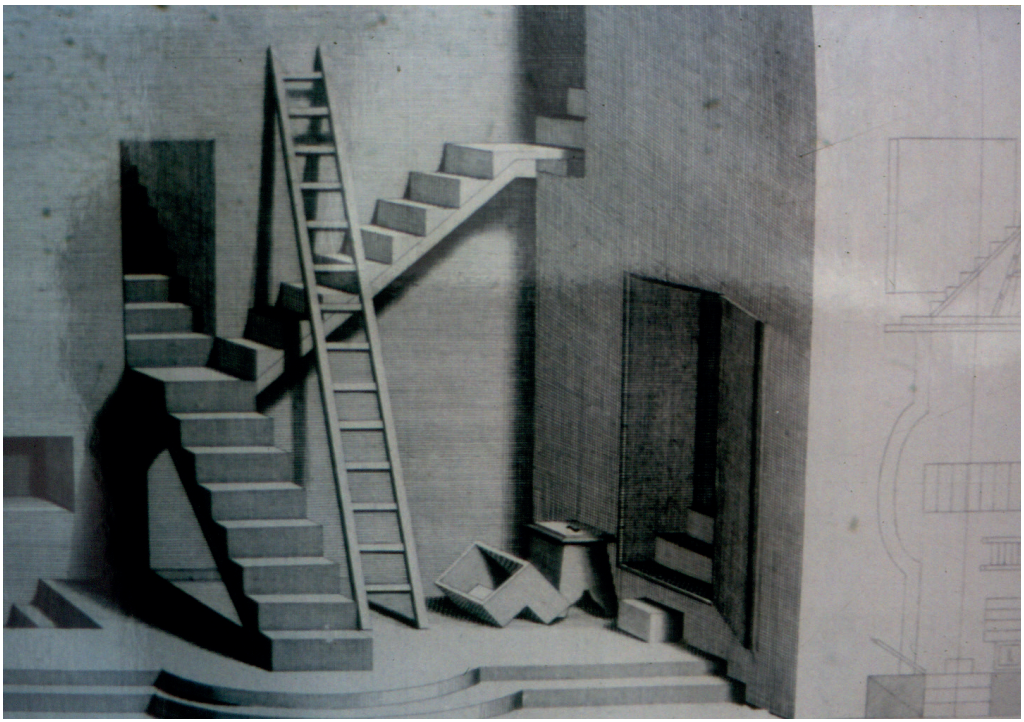
[188] Magno Moraes Mello, "Vicenzo Bacherelli e o ambiente florentino – a formação de um quadraturista", IN *Varia História*, Vol. 23, n.º 38, Jul/Dez, 2007, pp. 515-542.

no aprimoramento técnico e científico da representação espacial: é o momento em que a arte se junta com a ciência e a religião. Contudo, não se pode perder de vista a unificação levada a cabo pelos jesuítas, promovendo a organização do universo divino condicionado pela construção perspéctica do espaço pictórico. Tudo passa a ser comunicação e técnica de persuasão que, tomando como ponto essencial as disposições do público, se mostra pedagógica e didática, determinando a perspectiva linear como ferramenta essencial. Tudo se transforma no espelho de uma nova cultura, de um novo modelo, de uma nova linguagem e de uma nova configuração, típicas da plena Idade Moderna.

Portanto, nosso ensaio não está condicionado pelo estilo barroco, mas pela época barroca, que usa tal espacialidade de modo peculiar, entretanto condicionada pelo alargamento cronológico, quanto mais pelos dispositivos culturais e materiais disponíveis em dada época. Um outro aspecto que para nós fica claro é o vínculo que a perspectiva detém com a cultura erudita, sempre ligada a uma estrutura de poder e de côrte. Assim, a quadratura em Portugal esteve associada ao Estado e ao rei, aos escalões da alta nobreza e da sociedade, paralela a uma situação de conhecimento científico superior, na qual salientamos a presença dos jesuítas.

03

CAPÍTULO 3
ESPACIALIDADE QUINHENTISTA: A IGREJA DOS JESUÍTAS EM LISBOA



O estudo e a compreensão da pintura de tetos em Portugal abrangem um período longo, com um largo espaço territorial, que inclui as terras brasílicas, e sobre as quais, nesta publicação, iremos avançar com análises mais precisas e inéditas. Tem o seu início nos séculos XV e XVI, evoluindo de forma especial até o momento setecentista e mesmo oitocentista. É neste período que as terras de além-mar entram neste cenário pouco estudado.[189] Contudo, o percurso da pintura de tetos no Reino não se encerra no século XVIII; pelo contrário, avançará até o século XIX, com os grandes desenhos dos exemplares de Belém, Queluz, Mafra e do Palácio da Ajuda em Lisboa, num novo momento decorativo e temático. Este novo momento estilístico e formal não será, porém, assunto específico deste estudo, pois vamos limitar as nossas análises ao século XVIII. A pintura de tetos desta centúria foi condicionada pela passagem do brutesco, usado durante todo o período que medeia entre os meados do século XVI e o século XVII. No entanto, é fundamental o conhecimento dos modelos da fase maneirista, como formas preliminares da decoração em quadratura que o Setecentos tanto irá exaltar. São as primeiras experiências da simulação arquitetônica, as primeiras formas a compor um falso espaço, momentos embrionários de uma rica fase que culminará com a época de D. João V, não só em Portugal, mas igualmente no Brasil, espaço gigantesco para as derivações de um modelo fiel ao desenvolvimento português que agora se gera. O que pretendemos agora não é dar respostas, mas questionar, levantar problemas e procurar obter respostas para alguns destes e, essencialmente, fazer uma nova descrição, para não dizer uma nova análise.

É neste contexto mágico e desconhecido que os tetos setecentistas regressam à lembrança e procuram sair do

[190] Faz-se aqui referências a inúmeras dissertações e teses realizadas entre o Norte e o Sul do Brasil (nos diversos programas de pós-graduação) nos últimos dez anos sobre a pintura de tetos, seja do gênero quadratura ou das decorações brutescadas, com análise a partir de um estudo científico ou mesmo a partir de revelações iconológicas.

esquecimento, não excluindo algum contributo de historiadores como Reinaldo dos Santos, o primeiro a lembrar-se destes espécimes e a dar o seu contributo com um texto até então único sob o ponto de vista crítico em relação ao conjunto da pintura de perspectiva em Portugal.[190]

Sabe-se que, atualmente, os departamentos de restauro em todo o país assumem um sério compromisso com a obra de arte no que diz respeito aos restauros; basta que se lembre o grande trabalho de recuperação empreendido por ocasião de duas importantes mostras de arte realizadas em Portugal em 1994 e 1995, no Palácio da Ajuda e no Centro Cultural de Belém, respectivamente a propósito das exposições *Joanni V Magnifico e A pintura maneirista em Portugal*. Foram dois momentos importantes para a cultura artística, e grandes subsídios para a investigação da pintura portuguesa das fases maneirista e barroca, um verdadeiro contributo não só para a História da arte, mas também para o estudo das obras, oportunamente restauradas e estudadas em devida consonância com a sua importância para a cultura artística do país.

O exame crítico destes momentos na história da pintura de tetos em Portugal conta em primeira instância com uma identificação formal e estilística, em concomitância com a análise dos fatores culturais e ideológicos intervenientes na

[190] O estudo pioneiro de Reynaldo dos Santos tem importância fundamental: "A pintura de tetos do século XVIII em Portugal", in *Belas Artes*, 2ª série, nº 18, Lisboa, 1962, pp.13-22. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, (obra que contém muitas referências para o estudo da pintura de perspectiva arquitetônica e para o conhecimento da cenografia em Portugal, pois permite reconstituir um itinerário dos principais artistas da época). Nelson Correia Borges, "A pintura: do Barroco ao Rococó", *História da Arte em Portugal*, vol. IX, Lisboa, Alfa, 1986, pp.70-73. Margarida Calado, "A pintura de tetos", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dirigido por Paulo Pereira e José Fernandes Pereira, Lisboa, Ed. Presença, 1989, pp.475-478. Vitor Serrão e Magno Moraes Mello, "*A Pintura de tetos em Perspectiva arquitectónica no Portugal joanino, 1706-1750*", in Cat. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V - Joanni Magnifico 1706-1750, Lisboa, IPPAR, 1994, pp.83-95; Magno Moraes Mello, "Os tetos de perspectiva ilusionista em Portugal e no Brasil: uma pequena abordagem", *Actas do Encontro: Dos Alvores do Barroco à Agonia do Rococó*, 1994. Magno Moraes Mello, "Manuel Furtado e a pintura de tetos joaninos em Braga: leituras preliminares", in *Mínia*, 3ª Série, Ano III, 1995, pp.157-188. Nas últimas décadas houve uma produção literária sobre a pintura ilusionista em Portugal e no Brasil com a presença de autores de diversas nacionalidades. Atualmente o estudo dos tetos pintados entre Portugal e o Brasil é uma realidade em diversas universidades nesses dois países.

evolução das atividades pictóricas portuguesas que antecedem a grande pintura quadraturística promovida durante o século XVIII. É de extrema importância observar com um olhar mais cuidadoso os séculos XVI e XVII na sua esfera formal e cultural, para melhor compreender como os períodos sucessivos iriam receber tais mudanças e quais seriam as transformações que efetivamente surgiriam no cenário da pintura decorativa ilusionista portuguesa. Outro aspecto estritamente ligado à pintura de tetos e, consequentemente, à introdução e ao uso da quadratura, é o desenvolvimento deste conceito e a sua absorção na ideia de espacialidade interna dos templos e, naturalmente, na definição da correta visualidade do ilusionismo arquitetônico. Todo o conjunto e todo o organograma da decoração espacial associam tanto a materialidade construtiva do edifício como a decoração pictórica do interior, prevalecendo um conceito mais arquitetônico do que propriamente pictórico. Isto é, a interpenetração dos espaços e a sua projeção na arquitetura propicia um modelo específico na inserção de uma mesma linguagem e uma gramática interpretativa semelhante na sua forma e estrutura, que já estão inseridas na construção destes templos e na união de todo o espaço em questão, ou seja, a realidade construída, e uma outra falsamente pintada. Ambas são apresentadas ao fiel, que ora participa como ator, ora é apenas um pequeno, mas comovido, espectador.

O conhecimento da pintura ilusionista dos tetos em Portugal tem como exemplos mais remotos os modelos quinhentistas. Na Igreja de São Roque, em Lisboa, encontra-se uma das mais antigas manifestações do uso de falsas arquiteturas projetadas para um teto.[191] É uma majestosa composição em plano que enquadra três falsas cúpulas com balaustradas em aberturas como um grande óculo. A cúpula central apresenta o crucifixo

[191] Não faremos um estudo exaustivo da decoração de tetos durante o século XVI, mas consideramos este período um importante referencial para o enquadramento da pintura de perspectiva arquitetônica em todo o território nacional. Deste modo, faremos uma leitura pormenorizada somente do teto da igreja jesuíta de São Roque, como o exemplo mais significativo, mas não o único, deste período.

de Cristo rodeado de anjos em vôo e um aglomerado de nuvens, em nítida convocação do mistério. É a tentativa de lançar uma concepção de espacialidade, com anjos dispostos em planos alternados, procurando uma dilatação da distância entre o primeiro limite e o último. Tudo é condicionado por nuvens, que disfarçam a presença dos anjos, e o espaço, que exibe frontalmente o grande crucifixo ao espectador, situado a meio da nave. A pintura é extremamente significativa, mas é notória a sua relação com o espaço arquitetônico "em caixa lisa" no qual se integra: o seu entendimento é essencial para este estudo, mesmo não ultrapassando uma leitura pouco pormenorizada.

Toda a visão em sentido perspéctico exige dois modos e dois distanciamentos, melhor dizendo, duas distâncias entre o observador que espreita, a arrumação das formas ali dispostas e a pintura em si própria com os seus momentos ímpares. A arquitetura e o óculo composto pela balaustrada são determinados para um ponto de vista que não é o mesmo que o da cena da Elevação da cruz de Cristo, naturalmente fruto de outra campanha posterior,[192] devido à sua disposição quase artificial. Podemos mesmo sublinhar que este é o momento menos integrado na sistemática ilusionista de todo o teto, no que diz respeito a uma proposta de rasgamento espacial que, na realidade, não existe. No entanto, todo este complexo é parte das primeiras experiências de tetos decorativos feitas no século XVI por Francisco Venegas, entre 1588-1590, mais tarde complementado por Amaro do Vale quando aplica o tema da figuração eucarística, já no século XVII. Ou seja, estamos perante duas campanhas que não seguiram a mesma determinante na concepção espacial considerando que o espectador estaria situado na entrada ou no centro da nave.

[192] Cfr. o texto de Joaquim Caetano, "O tecto de São Roque" in *O tecto da igreja de São Roque* (Coordenação geral de Elvira Brandão), Lisboa, 2002, Edição: Museu de São roque, pp.13-40.

Figura 12 - Francisco Venegas, teto da igreja de São Roque, Lisboa, c. 1589.



Fonte: Tecto da Igreja de São Roque – história conservação e restauro (catálogo – coordenação geral de Elvira Brandão), p.39.

Antes de iniciar uma proposta de leitura do teto da Igreja de São Roque em Lisboa, obra fundamental entre os tetos quinhentistas portugueses, é essencial introduzir uma nota sobre as produções deste período que, por razões diversas, não chegaram até nós, delas nos restando apenas uma breve notícia ou mesmo alguns desenhos. São produções da segunda metade do século XVI, executadas desde o início do reinado de D. Sebastião até o de Filipe II, tendo como personagem principal o pintor régio Francisco Venegas, castelhano com grande prestígio junto ao rei.[193] De cerca de 1578 é o trabalho de Francisco de Campos em Évora, no Palácio dos Condes de Basto. Datados de 1583, temos os desenhos para o teto da capela-mor do Hospital Real de Todos os Santos, em Lisboa, obra desaparecida. No fim do século XVI, em 1590, Fernão Gomes realiza as decorações para o Hospital

[193] Cfr. Vitor Serrão, *A pintura maneirista em Portugal*, 2ª edição, Lisboa, Biblioteca Breve, 1991: o autor defende a autoria a Francisco Venegas; "[...] pintor radicado em Lisboa no último quartel da centúria... debuxo muy correcto (Félix da Costa) assume o papel de um artista aristocrático, próximo sequaz dos mestres de Parma e de Roma....Nomeado em 1583 pintor régio de Filipe II. Em 1582, dirigiu uma custosa decoração a têmpera no corpo do Hospital de Todos os Santos, com a colaboração dos pintores Domingos da Costa e Diogo Teixeira, desaparecida em um incêndio em 1601; dirigiu a pintura do retábulo da igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide com a colaboração de Diogo Teixeira, seu habitual parceiro. Uma outra peça muito valiosa é o estudo para a pintura de um teto alegórico de nítido sabor profano, constituído por nove painéis envoltos por guirlandas, frutos e anjos nus, firmado nos extremos por símbolos moralizantes dos Evangelistas. O medalhão central representa uma Alegoria à Religião....por um varandim corrido como sucede no teto de São Roque, nos frescos de Beccafumi no Palácio Ducal de Siena e num teto de Becerra no Palácio do Pardo, de Madrid [..]". Aqui, o autor, de forma bem convincente, atribui a Francisco Venegas a autoria do teto de São Roque, de que subsiste o desenho.

de Nossa Senhora da Luz em Montemor-o-Novo. Em 1601-1602, por Tomás Luis e André Peres, é executada a pintura dos tetos do Palácio de Vila Viçosa, composição toda subdividida em espaços de narrativa, ainda com a presença de *grottesche*. Por fim, conservam-se os desenhos para o Hospital de Todos os Santos, completando uma série de motivos decorativos precursores das decorações quadraturistas do século XVIII, mesmo que não tenham exercido uma influência formal-estilística direta sobre os últimos exemplares. Não é nosso objetivo elaborar um estudo de todos estes desenhos ou obras pictóricas, deixando-o para outra ocasião. No entanto, é essencial fazer uma sondagem sobre a decoração desenvolvida na Igreja de São Roque, situando-a como marco basilar entre os brutescos e os tetos da época joanina.

Numa leitura do teto da Igreja de São Roque de Lisboa, é ponto assente que deve ser feito um estudo paralelo do espaço arquitetônico no qual a pintura está inserida e os pontos de vista para a observação da pintura. Partindo da ideia de um espaço compartimentado, a pintura do teto da igreja não obriga a uma visão de espetáculo, ou seja, não é evidenciado um carácter teatral ou de cena, mas cria constantes de narrativa e um contar de histórias, com ou sem as figurações de temática eucarística, que, como dissemos, são executadas pela campanha posterior. A compartimentação é visível não só no interior, mas principalmente na fachada do edifício, dividida em secções horizontais e verticais numa síntese decorativa, ou como reflexo duma simples funcionalidade da divisão dos espaços. Esta ideia de compartimentação plástica é igualmente associada ao interior; basta que se olhe para o retábulo da capela-mor e toda a parede nos surge seccionada por grossas colunas que dividem este espaço, enquadrando nas extremidades três andares, melhor dizendo, um primeiro andar com nichos, um segundo e terceiro com janelas rematadas por mísulas que encerram este espaço arquitetônico e iniciam o teto propriamente dito. O mesmo

acontece com as paredes laterais, divididas em dois andares, em que o superior, e menor, alterna a sua disposição arquitetônica com quadros e janelas que comunicam ampla luminosidade, tanto para o teto quanto para todo o interior. O andar de baixo é todo preenchido por quatro capelas de rica ornamentação posterior, barroca e rococó, com grande destaque para a capela de São Roque, pertencente à Irmandade de São Roque, e para a capela de São João Batista, encomenda italiana de D. João V, obra de Luigi Vanvitelli e Antônio Salvi (1747). De um modo geral, todo o espaço interno é compartimentado, ganhando a pintura a mesma caracterização no instante em que estrutura a sua decoração pictórica a partir da divisão em três grandes cúpulas, como uma subdivisão de todo o espaço arquitetônico, quase criando uma ilusão de forro abobadado, nos três momentos da visualidade e em três momentos de descrição formal.

É neste espaço que a pintura do teto se concretiza, se organiza e persuade o fiel que acede aos momentos de visualidade logo a partir da entrada do edifício. Não pensamos de momento no tema figurativo da Eucaristia, pois este rompe completamente a leitura das estruturas arquitetônicas. Logo a partir da entrada do templo se nota a cúpula próxima da capela-mor e a grande balaustrada central como um grande furo no cimo do suporte, ocultando a qualquer observador a possibilidade de entender a percepção da cobertura de modo retilíneo e, ao contrário, levando-o a ver algo fortemente curvado ou quase enquadrado numa realidade absoluta de construção arquitetônica. Desde já sentimos a força que impulsiona o olhar para o alto, compreendendo este espaço pictórico como real, finito e mensurável. Dentro das portas deste templo tudo é compartimentado ou demarcado como uma condicionante didática a que o tema eucarístico se associou muito bem. A seguir à primeira cúpula a partir da entrada nota-se um grande arco rebaixado com decorações em grotesco fazendo um intervalo entre a cúpula maior com o tema figurativo, um outro

arco abatido e uma última cúpula, próxima da capela-mor. Os dois grandes quadros, da parte direita a *Ceia em Emaús* e da parte esquerda a *Multiplicação dos pães*, fazem o encerramento lateral do suporte com rica moldura de volutas, envolvidos em formas figurativas que exibem as cenas aos espectadores que se encontram na nave, porém fora de qualquer relação com as formas decorativas de falsa arquitetura, criando um certo relevo decorativo.

A disposição de uma rica balaustrada que circunda geometricamente toda a composição salienta-se desde o primeiro arco abatido na entrada, até à última cúpula. Engenhosa composição, mas confusa sob o ponto de vista estrutural e de ordenação dos espaços a serem seguidos pelos espectadores, que por um momento se perdem entre tantas saliências e reentrâncias arquitetônicas propostas nesta composição. Guirlandas decoram toda a estrutura arquitetônica, desde os arcos rebaixados, as cúpulas e o enorme balcão que circunda todo o espaço como um fecho construtivo e limite para os olhos. Vale a pena fazer uma pequena observação sobre os dois quadros de maior relevo, isto é, a *Ceia em Emaús* e a *Multiplicação dos pães*. No primeiro, nota-se um espaço interno construído de modo equilibrado. No espaço longitudinal da mesa estão duas figuras sentadas, uma em frente à outra, e frontal ao espectador encontra-se Cristo, situado entre as duas janelas do fundo a dividir o espaço de forma simétrica. Esta *Ceia* é servida por duas pessoas, uma que vem do fundo e outra à esquerda fazendo equilíbrio com a porta aberta à direita, numa paisagem também com Cristo entre os Apóstolos. Pintura muito bem distribuída e equilibrada, com as personagens bem estruturadas nas suas posições, em perfeita consonância com a arrumação dos objetos sobre a mesa, os alimentos e os talheres. A outra cena é bem mais complexa no seu espaço pictórico, dispondo a figura de Cristo à esquerda a abençoar os pães, cercado por duas figuras na parte anterior, uma criança

a segurar a bandeja, auxiliada por uma mulher. A composição divide-se praticamente em dois momentos. O primeiro e mais importante, por onde o espectador parte para a leitura da obra, é o da presença de Cristo. O momento seguinte tem uma vastidão de personagens em constante movimentação, muitas com sabor maneirista bem acentuado, como as figuras que se encontram à direita do quadro com corpos desenvolvidos em contraposto e movimentos contrários a acentuar a dinâmica de toda a cena. O espectador parte da esquerda, vai até o fundo e, ao mesmo tempo, retoma o primeiro plano na extrema direita, onde estão representadas mulheres sentadas continuando a figuração, não fossem as molduras criando um fecho obrigatório e impedindo o desenvolver de todo o processo. Dois momentos importantes e representados de modo significativo quanto ao tamanho do quadro. São cenas feitas para serem vistas de baixo percorrendo a nave, ao gosto retórico da Igreja Romana, pois, como salienta George Kubler, ela foi concebida como uma espécie de auditório para sermões e o espaço natural para um momento de reflexão sobre a narrativa dos milagres de Cristo e a sua importância na Igreja.

Toda a atenção do espectador deve voltar-se para a cúpula central, com a sua balaustrada de grande relevo com falsa arquitetura, com um tambor a simular uma real abertura no suporte em sentido vertical, e não embutido ou raso como as outras duas aberturas à entrada ou aquela que está próxima à capela-mor. Neste caso, a cúpula maior organiza e subordina toda a atenção do espectador, primeiro pela beleza e composição bem conseguida das falsas arquiteturas e, depois, pelo tema ali aplicado, funcionando da mesma forma quanto ao discurso retórico. É uma aparição distribuída em nuvens, anjos em diversas escalas a sustentarem a Cruz de Cristo e a apresentarem o seu manto vermelho, num rico efeito dramático. Composição que formalmente quebra toda a sobriedade da ordenação

arquitetônica, mas, no entanto, reforça o posicionamento retórico e persuasivo, bem mais importante para a Igreja contemporânea do que a propriedade das soluções formais e estilísticas quanto ao equilíbrio da pintura. No entanto, mesmo que a simulação e o efeito de ascensão se formem, há elementos fora do conjunto que são totalmente frontais ao espectador, como por exemplo a figura feminina que está situada entre o arco rebaixado e a cúpula maior, próximo da guirlanda central; o capitel ao seu lado também tem forte sabor frontal, para não falar de toda a cena central, disposta com frontalidade excepcional. De qualquer modo, é um dos melhores exemplares deste período, juntamente com outro trabalho do mesmo autor para a nave do Hospital de Todos os Santos, de cerca de 1578-1580.

A composição do centro é, no conjunto, distribuída por andares de anjos a desfilarem em círculos, nuvens a provocarem uma simulação espacial mal conseguida na sua tentativa de abrir um espaço na cúpula falsamente construída, isolando de forma concêntrica a Cruz de Cristo e os dois anjos que a sustentam. Uma concentricidade que nada tem a ver com a organização arquitetônica de Francisco Venegas e que, de certa forma, interrompe uma natural visualidade, pois o remate da cúpula central já não se vê graças à cena figurativa que a esconde. No centro desta nuvem, encontram-se dois anjos a segurarem a Cruz e a olharem para baixo e a apontarem para o destinatário como um reforço retórico, para o conjunto de crentes ali dispostos. Os dois anjos têm um colorido bem acentuado em azul metálico, quase verde e vermelho, nas asas e no manto a flutuarem nas nuvens em tons amarelados e dourados. Nas suas formas, é impresso um movimento quase artificial, marcado por um contraste nítido dos corpos e por certo delineamento. Outra figura bem visível é a do anjo que se mostra na extremidade inferior das nuvens, no eixo longitudinal da Cruz, a exibir o manto fortemente vermelho, em contraste com sua indumentária do mesmo azul metálico antes descrito. As laterais

são ocupadas, à direita, por outro anjo que segura ainda outro manto e a coroa de espinhos, acompanhados por pequenos anjos em movimento e presos pela luz amarela, a marcarem o limite do firmamento. São figuras que denunciam certa movimentação e certa liberdade nas expressões e nos gestos.

Por cima da capela-mor, encontra-se também uma Última Ceia organizada em volta da mesa, com Cristo sempre centralizado, olhar frontal a repartir o pão, acompanhado pelos apóstolos todos com atenção ao centro da mesa, com movimentos ligeiros e bem dominados, até com certo comedimento nas torções e gestos. O forte contraste luminoso que acentua o brilho e marca as expressões fisionômicas denota habilidade técnica. Para terminar esta leitura é importante lembrar o carácter descontraído da representação arquitetônica instituída por Francisco Venegas, quando acrescenta uma figura masculina a olhar para baixo a partir da cúpula acima da capela-mor, entre as colunas torsas, numa inegável lembrança das composições alegóricas e divertidas do veneziano Paolo Veronese na Villa Maser, com as suas formas de engano e simulação de espaços, ocupação dos mesmos com personagens que entram em alguma sala ou apenas observam os espectadores que invadem o espaço virtual e se misturam com eles. Com este exemplo pode-se concluir que o objetivo inicial do pintor não era o de representar cenas figurativas como protagonistas deste espaço e, caso fosse necessário, não deveriam ocupar lugar de destaque, mas apenas acompanhar à distância o desenvolvimento crescente do poder das arquiteturas ali dispostas, como acontece na última cúpula.

No que diz respeito à disposição arquitetônica desenhada no teto retilíneo da igreja de São Roque, esta apresenta novamente uma total compartimentação dos espaços como tudo ali: retábulo compartimentado, capela-mor pouco profunda, ladeada por colunas bem formadas tendo como remate o arco pleno. A

cornija é desenvolvida com criatividade rara, construída em pedra com sequência de dentes em forma de pequenas mísulas que sustentam toda a sua disposição e orientam o percurso. Estas formas voltam a encontrar-se na falsa cúpula central que rompe literalmente o suporte, em mísulas que sustentam as colunas torsas e que formam uma espécie de balaustrada. As quatro capelas laterais enquadram cinco janelas que se intercalam com pequena balaustrada. As paredes laterais são compartimentadas em dois grandes andares: o primeiro divide o percurso das janelas, numa faixa menor e mais estreita, e o segundo para o próprio espaço das capelas, com púlpito e nicho, um de cada lado, dispostos simetricamente. No núcleo central do teto, apresenta-se um efeito concêntrico com nuvens que circundam todo o espaço central envolvendo os dois anjos que seguram a Cruz, acentuando o caráter frontal e de ruptura de toda a composição arquitetônica do teto. A partir da entrada do edifício, um observador encontra-se na zona correta (não há um ponto de fuga único) para a contemplação da cúpula central e da cúpula acima da capela-mor.[194] Esta visão só se concretiza na entrada, acontecendo o mesmo com a cúpula do fundo, próxima da capela-mor. A primeira cúpula é vista apenas pelo celebrante dos atos litúrgicos ou por um espectador que sai do edifício em direção à porta de entrada. De sabor pitoresco, com lembranças de Paolo Veronese, como já foi acentuado, a última cúpula abriga uma figura que olha para baixo como se não desse importância aos espectadores que ali estão, pois não dirige o seu olhar para o contemplador. Ao contrário, este pormenor marca um momento puramente quotidiano e um carácter essencialmente naturalista.

[194] Cfr. Luis Vllanueva Bartrina, *Estudio geométrico de una arquitetura ilusoria: el techo de la Burgersaal de Santa Maria en Ingolstadt*, Universitat Politècnica de Catalunya, s/d, pp.1 e 2. Neste texto o autor estrutura dois tipos de decoração mural, ou seja, aquelas em que a pintura tem uma finalidade de carácter figurativo, enriquecedora das superfícies que delimitam o espaço interior, e outras que estão concebidas para que o espectador tenha a sensação ilusória de que os elementos figurativos se incorporam tridimensionalmente no espaço arquitetônico, físico, prolongando-o visualmente.

Outro aspecto muito significativo na simulação do espaço pictórico, apesar de ser um aspecto essencialmente decorativo, diz respeito às grossas faixas em *grottesche* que dividem o espaço em três grupos decorativos juntamente com as falsas cúpulas. São quatro faixas-suportes desenroladas e apoiadas na cornija real, que neste momento se misturam com o que é real e o que é pintado. É neste momento que o teto retilíneo se "torna" curvado, quase abobadado, conceito inédito no Portugal do Quinhentos, que Francisco Venegas consegue realizar com muita qualidade. Deslocando os olhos para o espaço lateral que margina as cúpulas pintadas, estão os dois quadros de consideráveis dimensões, em rica moldura, gordas volutas, acantos e arabescos, acrescidos de figuras de anjos ou putti, que exibem orgulhosamente à direita *A Ceia em Emaús* e, à esquerda, *A Multiplicação dos pães*. É a partir das laterais que se consegue uma visão correta de todos os quadros que ali se encontram. É todo o espaço transversal que fecha o retângulo e, portanto, acima do coro e acima da capela-mor, onde se encontram representadas e recolocadas duas cenas da Ceia de Cristo. A da entrada corresponde à Ceia em casa de Marta e a da capela-mor a Reunião com os Apóstolos.

Estes dois espaços constituem o remate figurativo final, coincidindo com o fecho espacial do templo. *A Última Ceia* acima da capela-mor tem o seu melhor ponto de visão no fim da nave, à entrada para o espaço do altar-mor: é ali que se organizam todas as linhas construtivas para a ideal visualidade deste quadro muito bem representado no seu espaço. A pintura tem uma luz diminuída, tons a procurarem um forte contraste tardo-maneirista com efeitos de sombra, expressões fisionômicas e corporais bem desenvolvidas.

Desde a entrada, tudo é compartimentado, da fachada, já estudada por George Kubler,[195] até à decoração pictórica

dividida em dois momentos de simulação diante da livre circulação do espectador. A única coisa que não faz sentido em todo o conjunto é a cena eucarística desenvolvida na cúpula do centro. Infelizmente destrói o sentido unitário de toda a pintura quadraturista que o artista tão habilmente logrou conseguir. Mesmo os quadros laterais, num total de nove de cada lado, têm a sua visualidade não corrompida a partir de baixo; pelo contrário, a melhor visualidade nasce exatamente a partir deste ponto. Além de romper o sentido unitário do teto que tenta estruturar uma ilusória cobertura, esta figuração central é acrescentada de modo essencialmente bidimensional e totalmente frontal ao espectador posicionado em qualquer ponto da sala, pois não exige pontos específicos de visão e, pelo contrário, entra abertamente em choque com a balaustrada da cúpula em que está inserida. O próprio Crucifixo surge fora do ponto de vista exigido para as cúpulas, pois não é necessário estar-se colocado em nenhum ponto pré-fixado para poder vê-lo, mas impede que o espectador tenha a ilusão de que o suporte retilíneo se transforma num nítido furo espacial a tentar rasgar o suporte, ao se chocar com nuvens aplicadas devolvendo a visão de bidimensionalidade. O que só confirma o seu caráter posterior.

Como última questão é importante analisar, mesmo que rapidamente, os outros exemplos de pintura de teto deste período quinhetista. Trata-se dos trabalhos acima já referidos, o teto do Palácio dos Condes de Basto, em Évora, de 1578, executado por Francisco de Campos, o teto da sacristia do Mosteiro de Jesus de Setúbal, constituído por oito painéis com Santa Clarissa e figuras alegóricas, da oficina de Francisco Venegas, o teto do

[194] Cfr. George Kubler, *A arquitetura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Harmondsworth, 1972 (tradução portuguesa de Jorge Henrique Pais da Silva, prefácio de José Eduardo Horta Correia, Lisboa, 1988), [...] o programa jesuíta de um auditório concebido para os sermões. As capelas laterais comportam tribunas que dão para a nave através de altas janelas termais. Existem dois púlpitos, um em frente ao outro, de cada um dos lados da nave, aos quais se sobe por uma escada inserida na parede que separa as capelas centrais. A compartimentação das paredes dos topos salienta mais profundamente a divisão em dois pisos nas fachadas, como as de ruas urbanas, com elementos verticais dominantes que ladeiam o altar-mor e que aparecem na prumada dos púlpitos.

Hospital de Nossa Senhora da Luz, em Montemor-o-Novo, pintado por Fernão Gomes em 1590, decorado com brutesco e cenas pintadas, e ainda um estudo de Amaro do Vale, pintor régio entre 1612 e 1619, provavelmente para ser aplicado a um teto, onde se vê o contorno ovalado que circunda todo o desenho como um tradicional quadro recolocado, com o tema de Cristo reunindo as almas no limbo. Devem ser lembrados os tetos pintados na Casa Nobre em Góis no início do século XVIII, decorados com volutas, arabescos e florões. É também expressivo recordar os tetos do Palácio do Conde de Landal em Santarém, da segunda metade do Seiscentos.

Ainda de Francisco Venegas, numa composição de quatro pequenas aberturas que emolduram um grande óculo central com o tema das virtudes teologais, é o projeto para a capela-mor da igreja do Hospital de Todos os Santos, documentado entre 1582 e 1583, com a colaboração dos pintores Diogo Teixeira e Domingos da Costa.[196] O teto apresenta o seu centro em simulada balaustrada, em visão disposta em obliquidade como um quadro inclinado ao observador, em harmonia com as outras aberturas octogonais, onde o escorço é representado em dois dos octógonos que compõem toda a construção pictórica do desenho.

Figuras 13 e 14 - Francisco Venegas, 1578-1580, desenhos a pena, MMAA.





Fonte: Teto da Igreja de São Roque – história conservação e restauro (catálogo – coordenação geral de Elvira Brandão), p. 18

[196] Cfr. Vitor Serrão e Dagoberto Markl, "Os tectos maneiristas na igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)" in Boletim Cultural da Assembléia Distrital de Lisboa, III Série, n. 86, 1.º Tomo, 1970.

Este teto é muito importante pelo fato de se poder relacionar com os trabalhos do século XVI, em especial com os de Itália. Entre a abertura do centro deve-se assim observar a disposição de *putti* que sustentam a referida balaustrada e, ao mesmo tempo, se entrelaçam com guirlandas decorativas que, por sua vez, contornam todos os outros quatro octógonos, construídos em perspectiva apesar da frontalidade das figuras, e também as aberturas ovais menores, como nítidas cartelas. Alternadamente, os *putti* estão ora virados para o espectador, ora virados ao contrário, alternando de dois em dois. Sem entrar na análise da iconografia já identificada e estudada, propomos apenas uma leitura e colocamos algumas questões.[197] Toda a organização deste teto segue uma orientação alla italiana, não somente no conjunto geral da proposta de decoração, mas também na própria organização do óculo central, nos quadros vazados superiores e inferiores e ainda, nos ângulos ou vértices, expondo sempre uma cartela. Olhando primeiro para o óculo central e deixando as outras aberturas um pouco para diante, é significativo mencionar que Francisco Venegas, o grande pintor do século XVI em Portugal, tinha uma cultura artística voltada para os modelos italianizados. Sem pretender afirmar uma leitura de simples cópia ou de mera causalidade formal, é pertinente referenciar os exemplos de cúpula com uma balaustrada, a mais significativa de todas: a de Andrea Mantegna na Camara *degli Sposi*, em Mântua, de cerca de 1461-1474; a de Rafael na Capela Chigi em Roma, cerca de 1516; e ainda a de Gherubino Alberti e Giovanni Alberti na Basilica di San Giovanni in Laterano, em Roma, em 1592; do século XVII, para citar apenas algumas mais importantes, a de Agostino Tassi,

[197] Vitor Serrão e Dagoberto Markl, "Os tetos maneiristas da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)", in *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, nº86, 1º Tomo, 1980. É importante consultar também o Catálogo de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, Electa, 1994, inv. nº666 e, de José Alberto Seabra Carvalho, "Composição decorativa para um teto: Francisco Venegas, c.1578-80", in *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, p.339. Veja também: *O tecto da Igreja de São Roque (história, conservação e restauro)*, coordenação geral de Elvira Brandão, Lisboa, Edição do Museu de São Roque, 2002. Um importante estudo específico sobre o restauro de todo o teto. Este volume apresenta textos dos melhores especialistas nesta época de estudo em Portugal.

em Roma, no palácio Lancellotti ai Coronari, de cerca de 1617-1623; não esquecendo a obra dos Alberti, Matteo Zoccolino e Giuseppe Agellio, em San Silvestro al Quirinale em 1601, com uma iconografia de anjos e uma decoração de falsa arquitetura; ou ainda, dos Alberti, a capela da família do pontífice Clemente VIII, de c. 1600 em Roma, para citarmos apenas obras muito próximas do exemplo aqui utilizado por Francisco Venegas.

O exemplo de Santa Maria Sopra Minerva requer especial atenção pois tem como tema iconográfico a Exaltação da Cruz, o mesmo esquema utilizado por Amaro do Vale para a disposição das figuras que povoam a cúpula central em São Roque,[198] da mesma forma que os irmãos Alberti têm o mérito de experimentar em Roma a quadratura num tema religioso, numa abertura do suporte e, consequentemente, o seu rasgamento para o espaço infinito. Em Lisboa, com a presença de Francisco Venegas, acontece pela primeira vez a representação de uma cúpula aberta ao espaço. Neste caso não há uma convergência para o infinito, mas, ao contrário, um espaço mensurável, finito e sempre condicionado à figura central. Aqui, o narrar é sempre mais importante e está em primeiro plano e, no que diz respeito à arquitetura, esta torna-se apenas um apoio necessário para a mostra temática, um simples registro.

[198] Não é nossa intenção relacionar (diretamente) toda a produção italiana de falsas cúpulas com o trabalho desenvolvido por Francisco Venegas e outros decoradores em Portugal desta época. Não seria correto impor uma assimilação direta para o uso em Lisboa. Nota-se apenas que, como o artista tivera uma educação italianizada, não se pode deixar de fazer menção a estes pormenores. O momento em que Francisco Venegas (at.1570-1594, nomeado pintor régio em 1583), trabalha em São Roque ou para o Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa, ou seja, 1578-1588-90, é também a fase de Annibale Carracci (1560-1609), isto é, momentos da pintura da Galeria Farnese, entre 1597-1600, dos irmãos Alberti em 1558-1601 e Agostino Tassi em 1617-1623. Tudo isto indica apenas um mesmo momento na compartimentação dos espaços aplicados ao teto, mas é também o momento em que esta compartimentação desenvolvida na Itália começa a desenvolver um processo mais dinâmico e voltado para a ruptura do suporte, atestado entre Annibale Carracci e os irmãos Alberti. Ao mesmo tempo, é o período em que a pintura de tetos em Portugal mantém a compartimentação e as soluções maneiristas do não arrombamento do espaço, talvez dificultado pelas decorações brutescadas do século XVII, mantendo ou não evoluindo segundo uma concepção espacial italiana, mas insistindo em formas mais fáceis, sob o ponto de vista técnico e mais rápidas na produção dos interiores. É significativo referir o fato de que muitos ou alguns dos pintores de tetos em perspectiva foram também pintores de brutesco, como Antônio Simões Ribeiro, em Coimbra, e Luís Gonçalves Sena, em Santarém, ambos no século XVIII.

A pintura antes de Cherubino e Giovanni Alberti apresentava uma noção muito nítida de espaço finito, presente no grande trabalho de Annibale Carracci de cerca de 1600. Os irmãos Alberti utilizaram este espaço finito, transformando-o em sugestão religiosa de santuário, como que uma transição entre a espacialidade mundana e interior e um mundo sobrenatural. Francisco Venegas pertence a este período situado entre as concepções de Carracci e de Alberti, onde o tema é o motivo principal, e resplandece na figura mais importante, ou seja, a própria arquitetura desenhada nas três cúpulas da Igreja de São Roque. Neste espaço, é nítida a predominância da arquitetura sobre a pintura que ali se encontra: a figuração não fazia parte dos planos de Venegas e por isso desestrutura toda a concepção do espaço originário. Um último aspecto significativo diz respeito à armação do plano perspéctico que Francisco Venegas executa para a capela-mor do Hospital de Todos os Santos. A balaustrada é sustentada por uma relação direta com as figuras de putti e, ao mesmo tempo, apoia-se nos vértices a enquadrar as cartelas historiadas já mencionadas. Poder-se-ia pensar que estas figuras viriam de baixo em movimento ascendente, erguendo a cúpula para o alto, pois os putti estão em posições trocadas, numa nítida intenção de exibir ao espectador a grande cúpula. Uma decoração quadraturista desse tipo já foi aqui referida, quando se falou do teto de Annibale Carracci em Roma, com uma membrana arquitetônica mais complexa em relação aos jovens sentados, portadores de guirlandas, em forte escorço para que o espectador a contemple ao máximo. Até a própria moldura dos quadros recolocados de Carracci é pintada como uma estrutura marmórea, a fortalecer a unidade de todo o teto.[199]

Um ponto a ressaltar é a questão da qualidade do desenho em São Roque e do desenho destinado ao Hospital de Todos os Santos. Aqui, as qualidades técnicas da idealização da quadratura

[199] Cfr. Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitetura en Italia 1600-1750*, 7ª edição, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1992, pp. 57-71.

são superiores às do primeiro teto, embora não contestemos a grande qualidade da pintura de São Roque, muito mais complexa no seu aspecto inventivo e muito maior em tamanho, dificultando certamente todo o trabalho do artista. Outro aspecto a ter em conta é o fato de o teto de São Roque apresentar três falsas abóbadas inseridas num complicado sistema decorativo, além de um espaço arquitetônico muito amplo e sem continuidade de estrutura interna. O teto da capela-mor do Hospital, de estrutura mais reduzida, facilitaria certamente toda a ilusão espacial e a concretização de ideais de verticalidade e de ascensão. Francisco Venegas usou neste teto o mesmo sistema para o remate final da balaustrada, ou seja, quatro evangelistas presentes nos quatro cantos do desenho, podendo assim acrescentar-se mais um aspecto que o relaciona com a produção em São Roque, ainda sem prova documental de autoria.

No entanto, não se deve deixar de observar que, em qualidade, o projeto para o Hospital em Lisboa é muito mais precioso e delicado nas suas concepções de espaço e perspectiva do que em São Roque. Neste último permanecem não só as dificuldades materiais que foram referidas, mas também a tentativa de realizar uma ideia espacial mais ousada e mais complexa sob o ponto de vista das falsas arquiteturas e da disposição de três falsas cúpulas, distribuindo mais amplamente o sentido da observação e a condução dos espectadores no espaço representado. Neste contexto, é muito apropriado questionar o processo de nascimento do espaço em perspectiva arquitetônica em Portugal, que no século XVIII virá a ser definido sob a condicionante presença de um italiano vindo de Florença. Se, em 1600, com Annibale Carracci, se marca a apresentação de um espaço finito, e com Cherubino e Giovanni Alberti, o momento de passagem deste espaço para uma interpretação mais infinita voltada para um mundo sobrenatural, dão-se também os primeiros passos para a construção do espetáculo barroco contrarreformista dos séculos XVII e XVIII em Itália. Em Portugal, Francisco Venegas

é o marco desta percepção do espaço e de uma proposta que ainda não é de infinitude, pois esta nunca será concretizada na pintura de tetos até ao fim do século XVIII e só inaugurada em fins do período do Setecentos, mais precisamente em inícios do século XIX. Entre a pintura de Francisco Venegas e de Fernão Gomes pode-se dizer que existe somente a pintura de brutesco, isto é, uma pintura bidimensional e que não evolui a partir de uma linguagem espacial de ruptura do suporte, mas, ao contrário, permanece sempre finita e condicionada a um limite demarcado e compartimentado quanto ao sentido do olhar que percorre todo o campo pictórico.

Ainda no que diz respeito à proposta de Francisco Venegas no desenho para a capela-mor do Hospital de Todos-os-Santos, deve ser observada a precisão das figuras que preenchem o espaço nos óculos ou nas aberturas; as figuras que se encontram ao centro, muito bem delineadas nos seus movimentos, na sua disposição e na sua relação umas com as outras, o contraste entre as mesmas e a relação de unidade total, isolando toda a dinâmica da composição entre as nuvens no centro geométrico do espaço atmosférico (pela primeira vez apresentado na pintura de teto) e, finalmente, o manto do anjo à esquerda que fecha o ciclo de movimentos impondo e talvez limitando o olhar do espectador. São também de preciosa idealização as outras figuras que compõem os quatro octógonos recortados, a enquadrarem cenas simultaneamente frontais e escorçadas. O domínio do desenho neste estudo para o teto do Hospital deve figurar como exemplo mais notável das decorações quinhentistas em Portugal quanto ao uso da quadratura e em toda a pintura de tetos apresentada até agora.[200] Nestes dois trabalhos de Francisco Venegas individualizam-se dois momentos de visualidade pretendida em

[200] Não esquecendo as pinturas do Paço de São Miguel, do século XVI, assinadas por Francisco de Campos em 1578, único exemplar figurativo para os tetos de carácter profano, estudadas e muito bem analisadas por Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Seabra Carvalho, Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel, Évora, 1990. No entanto, não correspondem ao objeto deste estudo, que se restringe aos tetos com perspectiva e de quadratura na intenção de criar uma representação de ilusionismo arquitetônico.

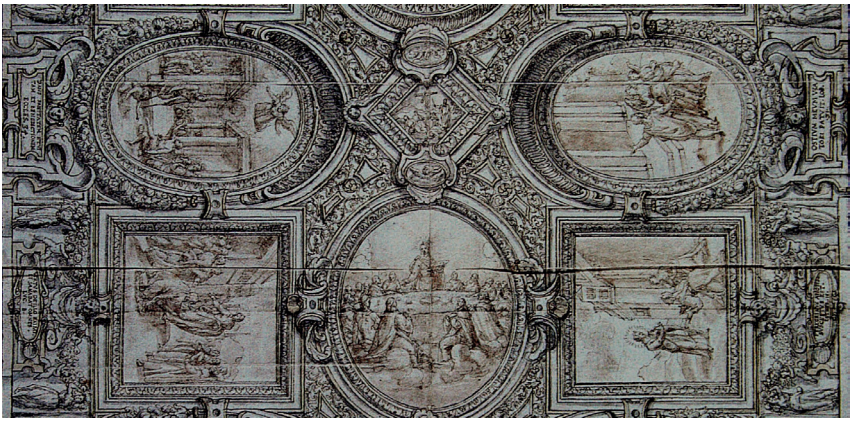
dois espaços diferenciados, dois momentos próprios e duas propostas cronológicas pouco aproximadas, ou seja, o teto do Hospital, em 1578-1580, e o de São Roque, em 1588-1590, na fase final da produção do artista. No teto de São Roque estão nitidamente apresentados dois momentos da realidade do teto, condicionados a dois momentos reais de visualidade, ou seja, um inicial para a última cúpula e a grande balaustrada central, e um segundo momento para a primeira cúpula acima da entrada e, portanto, só vista a partir da capela-mor. Já o teto do Hospital de Todos os Santos, anterior ao de São Roque, condiciona o espectador em apenas um ponto específico, não diretamente de baixo para cima, mas obliquamente, de modo a abranger todas as figuras e ao mesmo tempo todas as aberturas, portanto, com uma única visão em perspectiva para os quatro cantos que abrem ou que tencionam rasgar o suporte. Em todos estes exemplos citados, não somente em Portugal, a balaustrada é construída em perspectiva e com uma visão oblíqua, especial para quem entra no edifício, e não para um observador totalmente da *sotto*.

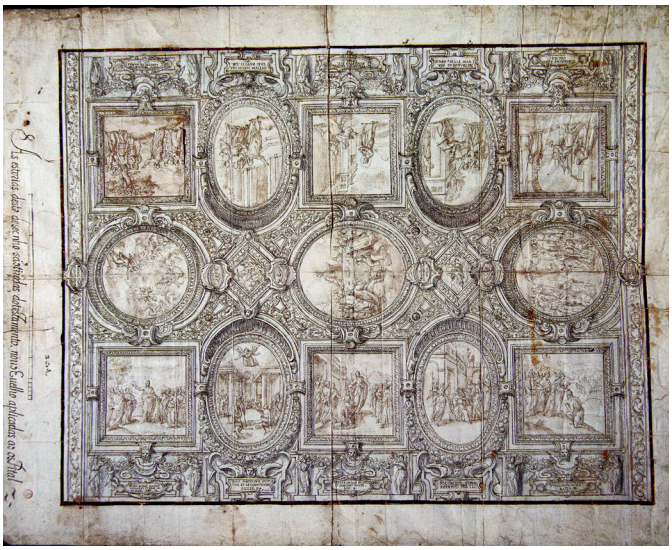
O segundo projeto que vale a pena mencionar neste conjunto de tetos é de cerca de 1590, da autoria de Fernão Gomes.[201] Tem dispostos os seus quinze quadros sem nenhum deles apresentar figuras escorçadas, mas é uma clara manifestação dos quadros como figurações (recolocados). Neste desenho, cada cena impõe uma espacialidade independente, num contexto decorativo exclusivamente religioso; naturalmente, cada secção narra a sua história, numa notável descrição figurativa. Deste modo, o seu

[201] Cfr. Vitor Serrão, *A pintura maneirista em Portugal*, 2ª edição, Lisboa, Biblioteca Breve, 1991, José Alberto Seabra, "Fernão Gomes", in *A Pintura Maneirista em Portugal*, 1995, pp.477-478. Segundo o autor: pintor nascido em Albuquerque (Castela) em 1548, estando em 1570 já radicado em Lisboa, e morto em 1612, segundo Vitor Serrão "[...]. Em 1604, de parceria com Diogo Teixeira, executou a pintura do teto da capela-mor do Hospital de Todos-os-Santos. Nesta igreja já pintara o teto da nave, destruído no incêndio de 1601, mas de que existe precioso desenho preparatório. (p.72); [...] O magnífico desenho da Biblioteca Nacional de Lisboa estudo para o desaparecido teto da igreja do Hospital de Todos-os-Santos (concebido por 1580 e destruído no incêndio de 1601), igualmente segue um conceito alegórico e catequético, neste caso através de quinze quadros que desenvolvem assuntos ligados à Hospitalidade.(p.75); [...] Um segundo teto pintado por Fernão Gomes no Hospital de Todos-os-Santos (capela-mor), em 1604, este de «parceria» com Diogo Teixeira, foi igualmente destruído por um incêndio (1750, p.76)."

programa apresenta, além de quadros que narram várias histórias como o tema da Ceia de Cristo no enquadramento central, uma grande influência dos arabescos decorativos, com volutas entrelaçadas e com cartelas com inscrições que, neste caso, encerram o plano pictórico entre cada quadro fictício[202] decorando igualmente cada moldura, alternada em círculo e quadrado.

Figuras 15 e 16 - Fernão Gomes, 1580-90, teto da igreja do Hospital Real de Todos os Santos, desenhos, BNP.





Fonte: Teto da Igreja de São Roque – história conservação e restauro (catálogo – coordenação geral de Elvira Brandão), p. 12.

[203] Expressão muitas vezes usadas por Omar Calabrese em relação a algumas pinturas italianas.

Nesta composição predomina uma concepção espacial bem diversa da introduzida por Francisco Venegas no Hospital ou na Igreja de São Roque. Mesmo pertencendo ao século XVI, a projeção decorativa nos dois pintores revela um carácter diferenciado no modo de conceber a espacialidade. Enquanto Francisco Venegas pinta uma espacialidade arquitetônica contemporânea da que se desenvolvia por toda a Europa, Fernão Gomes, com este exemplo, assume uma postura decorativa igualmente de relato ou, simplesmente, de descrição figurativa (de narração) ou mesmo de cena apresentada puramente como uma mera figuração disposta quase como um grande e majestoso portal "lançado ao teto". Cada história narra a sua experiência, apresenta o seu espaço próprio sem a menor continuidade figurativa: é ainda o momento da presença dos simples quadros recolocados e de uma espacialidade finita, que se desenvolverá, embora sempre absorvida por estes condicionantes.

Dentro da atmosfera do fim de século XVI, um trabalho como o de Francisco de Campos, pintado nas abóbadas do Palácio dos Condes de Basto em Évora, em 1578, exibe uma atuação profana e aristocrática. A sala do capítulo do Mosteiro de Jesus em Setúbal apresenta uma proposta mais decorativa do que os outros casos, embora seja da autoria provável de Francisco Venegas, ou do seu círculo de colaboradores.[203]

A investigação sobre a pintura de tetos em Portugal não se restringe aos exemplos aqui apresentados, mas é nesta fase inicial, na presença de Francisco Venegas e de Fernão Gomes, que a pintura de tetos atinge um grande desenvolvimento no que diz respeito às novas concepções decorativas, com a quadratura e a perspectiva imposta aos tetos, desenvolvidas em toda a sua plenitude no reinado de D. João V.

[203] Cfr. Vitor Serrão, *A pintura maneirista em Portugal*, 2ª edição, Lisboa, Biblioteca Breve, 1991, p.70.

Os tetos planos serão substituídos pelas abóbadas forradas de madeira ou rebocadas e os arabescos de São Roque, então desenvolvidos numa espécie de pergaminho no eixo transversal do teto, são, no século XVIII, absorvidos pela quadratura, embora se conserve o mesmo conceito de narratividade, de compartimentação das cenas, e se use o quadro recolocado[204] com fidelidade ao espaço finito e sem nunca romper o suporte real dos edifícios. São aspectos sempre constantes no século XVIII, quando a pintura de perspectiva arquitetônica invade o espaço geográfico português e conquista o Brasil em toda a sua extensão geográfica.

[204] Somente a título de reforço formal, é interessante lembrar que a ideia de quadro recolocado pode ser visualizada já em Michelangelo, na Capela Sistina, entre 1508 e 1512. Aqui, as cenas representadas também narram e contam uma história. Cada espaço figurativo tem sua própria concepção espacial, sem qualquer intenção de romper o suporte, ou de ilusionismo arquitetônico. Não se pode dizer o mesmo nos desenhos dos vértices e dos tronos com a presença das Sibilas alternando com os Profetas. Neste caso, estas figuras que se encontram desenhadas na curvatura do suporte abobadado apresentam uma postura totalmente vertical, onde o próprio pedestal que suporta os pés de cada uma delas se projeta para o espaço do espectador, criando neste momento a única expressão de ilusionismo espacial deste teto. A esta concepção de espacialidade se deve toda a produção maneirista de Annibale Carracci, Rafael no Vaticano e, naturalmente, Vasari em Florença, quando usam o quadro recolocado como cenas historiadas aplicadas ao teto com carácter decorativo.

04

CAPÍTULO 4

O MODELO BERNARDES: UM EXERCÍCIO DE ESTILO?



Como foi afirmado em fases anteriores, uma das etapas mais marcantes na cultura artística em geral foi a experiência com uma nova concepção espacial, sistematizada e teorizada no século XV: a chamada perspectiva artificialis. Em Portugal, esta nova experiência com a perspectiva não ocorrerá antes do século XVI. Pode considerar-se esta fase como uma espécie de percurso da imagem e a natural conquista do espaço perspectivado.

Os acontecimentos políticos e sociais são fundamentais e não se pode deixar de referir que, de 1580 a 1640, Portugal perde a independência política, deixa de ter corte em Lisboa e inicia-se um percurso cultural atrelado à presença dominante da Espanha. Após a Restauração da monarquia, o país retoma o rumo e inicia um novo processo cultural, político e econômico de grande significado, o que permitiu uma nova fase de atividades intelectuais e artísticas próprias, fruto de um processo operacional concentradas mais decisivamente no fim do século XVII.

É significativo pensar que a Europa, desde 1600, avançara com grandes nomes como Galileu, Descartes, Kepler e Newton, para além do influxo cultural jesuíta nos diversos colégios criados por esta ordem: uma influência pedagógica e literária inevitável e que se expandiria para a América e para o Oriente. Lembre-se que foi em Lisboa que se abriu a primeira aula pública de matemática[205] em 1590, onde predominava o ensino de cosmografia na então "Aula da Esfera" criada por D. Sebastião em 1574, numa continuidade do impulso das ciências que já existiam em épocas passadas. A "Aula da Esfera" e a ação dos jesuítas marcam o início de uma sistemática pedagogia, já presente em Portugal desde o século XVI e que foi determinante em toda a história da cultura, até o último quartel do século XVIII. A experiência da perspectiva tem em Portugal uma representação significativa

[205] Ana Isabel Rosengo, *Inácio Monteiro e o Ensino da Matemática em Portugal no século XVIII*, Coimbra, 1998, p. 22.

nas obras dos artistas quinhentistas, como em Gregório Lopes, Vasco Fernandes e Cristóvão de Figueiredo, para citar apenas os mais significativos. Só a partir do fim do Quinhentos este recurso seria aplicado de modo sistemático, tanto na pintura de cavalete como na decoração de tetos. No que se refere a textos dedicados ao estudo da perspectiva, só no século XVII aparecerá uma primeira publicação sobre este tema, saída das mãos de Filipe Nunes em 1615[206]. Não se esqueceu aqui o importante trabalho de Francisco de Holanda (1517-1573), escrito entre 1540-1548, mas que, infelizmente, não apresenta um estudo metódico e sistemático sobre a construção perspéctica e sua aplicação à pintura em geral. É significativo lembrar do *Tratado de Arquitectura*, de Antônio Rodrigues, um manuscrito compilado entre 1576 e 1579 e que na parte final apresenta algumas disposições sobre objetos em perspectiva[207]. Antes do fim do século XVII, mais precisamente em 1687, Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719)[208] publica *A pheniz de Portugal prodigiosa*, e em 1696 Félix da Costa redige a *Antiguidade da arte da pintura*. Igualmente nestes dois últimos nota-se pouca ou nenhuma atenção ao uso sistemático da perspectiva endereçada à pintura.

Voltando às experiências obtidas no decorrer do século XVI, o melhor exemplo do uso da simulação perspéctica do tipo monumental em Portugal, nesta centúria, foi a intervenção do pintor Francisco Venegas na decoração do teto da Igreja de São Roque em Lisboa, entre os anos de 1588 e 1590 e que foi alvo de análise no capítulo anterior[209]. Coevo a este período deve-se

[206] Leontina Ventura (org.), Felipe Nunes - *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982; veja ainda a investigação de Renata Nogueira Gomes de Morais, *A compreensão de Filipe Nunes acerca da Pintura e dos seus elementos técnico-científicos no tratado de arte da pintura, symmetria e perspectiva*, Lisboa, 1615, Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Fafich, UFMG, 2014 (com vasta bibliografia); veja ainda a tese de doutorado da mesma autora.

[207] Rafael Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal». *In A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica: actas do simpósio internacional* / org. Instituto da Arte e da Universidade de Coimbra. Coimbra: EPARTUR, p. 281-305

[208] Luís de Moura Sobral, *Elogio da Pintura: Luís Nunes Tinoco*, Lisboa, IPPAR, 1991.

[209] Vítor Serrão e Dagoberto Markl, "Os Tetos Maneiristas da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos 1580-1613)", *in Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, n.º 86, 1º Tomo, 1990. Veja o estudo sobre o restauro deste teto em: *O tecto da igreja de São Roque* (Coordenação geral de Elvira Brandão), Lisboa, 2002, Edição: Museu de São Roque.

mencionar o nome de Fernão Gomes, pintor régio de Filipe II (de Portugal) e III (de Espanha), ativo em 1598 em Montemor-o-Novo[210]. Em 1590, fez o projeto para o teto da nave da igreja do Hospital Real de Todos os Santos, cujo desenho preparatório se encontra atualmente no Museu de Arte Antiga e ao qual fizemos menção anteriormente. Não se pode esquecer a obra fundamental ocorrida na decoração do Palácio dos Condes de Bastos em Évora, executada por Francisco de Campos em 1578[211] ou ainda algumas pinturas executadas nos tetos no Palácio Ducal de Vila Viçosa em 1602, por Tomás Luís e André Peres, pinturas estas que incluíam formas do receituário do tipo *grottesche*, mas associadas a cenas histórico/narrativas.

Antes de prosseguir, é conveniente lembrar de uma pintura que pode ser considerada o marco inicial das decorações de tetos em Évora e que pertence a este período quinhentista. Trata-se da decoração do teto da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo, datada de 1599 e até agora sem autoria comprovada. Este teto organiza-se de modo a conjugar pequenos recortes de narrativa figurativa com a abundância do brutesco, preenchendo os pequenos retângulos e quadrados associados às ditas cenas e que formam a estrutura global do teto. Para além da própria representação e suas disposições a nível de forma, este teto torna-se basilar tanto na sua estrutura[212] como na essência da iconografia. À primeira vista, o que mais impressiona nesta decoração são as cenas da vida de Inácio de Loyola, juntamente com a presença de Francisco Xavier, tendo sido executadas antes da beatificação e canonização de Inácio, datadas respectivamente

[210] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657, (volume II: Os pintores e suas obras)*, Coimbra, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992, pp. 624-626.

[211] Joaquim Caetano e José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de São Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990.

[212] Maria Margarida Ferreira da Cunha Donas Botto, Elementos para o *Estudo da Pintura Mural em Évora Durante o Período Moderno*: *Evolução Técnicas e Problemas de Conservação*, Évora, (tese apresentada à Universidade de Évora), 1998, pp. 39-40. Este estudo é fundamental para o entendimento no que diz respeito aos materiais e às técnicas utilizadas pelos pintores deste período.

de 1609 e 1622. No âmbito geral, algumas questões devem ser aqui mencionadas. Não seria correto referir-se a estas pinturas como mera reprodução da vida de um santo, pois em 1599 Inácio ainda não tinha sido beatificado. Ora, este ciclo pictórico apresenta Inácio como homem e como fundador da Companhia de Jesus. Mesmo antes da canonização e da execução deste ciclo, a atividade dos jesuítas estava em amplo processo de desenvolvimento por todo o mundo católico. Em 1540, é aprovada a Companhia pelo papa Paulo III na bula Regimini militantis Ecclesiae e, em 1542, é fundado o Colégio de Jesus em Coimbra, por Simão Rodrigues. Talvez não exista um motivo específico e caracterizador para que esta pintura fosse realizada antes da beatificação e canonização de Inácio. Os acontecimentos acima referidos não influenciariam ou determinariam a execução destas ou quaisquer outras cenas. Pensamos que o real motivo pode estar vinculado muito mais ao prestígio e à difusão da espiritualidade inaciana, do que a qualquer outra razão histórica.

Independente da forma ou dos possíveis motivos, esta pintura acentua a vida e a obra de duas figuras significativas para a Igreja Católica, ou seja, a Visão de Francisco Xavier, jesuíta fundamental para a implementação da companhia no Oriente, e outras cenas representando diversas passagens da vida de Inácio de Loyola. É uma relação direta com a obra inaciana mais do que propriamente referência à sua situação de beato. Deve ser lembrada a importância e a repercussão dos Exercícios espirituais, idealizados por Inácio de Loyola, que viriam a tornar-se a base espiritual da ordem, principalmente no método das orações facilitando a concentração na «composição de lugar», ponto essencial da oração.

Enfim, não se pode dizer que seja a representação da vida de um santo numa iconografia tradicional da Igreja pós-tridentina; ao contrário, é a representação da figura do jesuíta que trabalhou

toda a sua vida para a criação de um método eficaz e prático de encontro do homem com Deus. Uma busca de reformar a Igreja, promovendo a prática dos sacramentos e pregando que o cristão podia servir-se de todas as coisas criadas para alcançar a santidade[213]. Ora, está aqui o princípio dos *Exercícios espirituais*.

O fundamental das suas ideias está contido nos Exercícios espirituais, propondo um método de vida ascética. No método de contemplação, diverso dos tradicionais métodos, a composição de lugar adquiria grande importância no *exercício de oração*, a partir de uma imagem proposta pela Igreja. Nossa intenção não é relacionar toda a filosofia jesuíta com as pinturas desenvolvidas nesta época, mas relacioná-las sempre que houver pontos em comum na tentativa de melhor explicar a mensagem espiritual que elas propõem. Na verdade, procura-se apenas o elo de ligação entre o ambiente da pintura dos tetos e o encontro com um novo aparato cultural representado na pintura de falsa arquitetura inaugurada nos inícios do século XVIII.

Ainda que se note neste ambiente o indício de algumas transformações metódicas na representação pictórica em relação à construção perspectivada, pode dizer-se que até o século XVII não havia uma sistemática preocupação espacial na construção perspéctica das figurações. Note-se que por um lado havia a aplicação e uso de um espaço em perspectiva, mas, contudo, não havia um cuidado com o espaço perspectivado e organizado, aspecto que melhor define as nossas preocupações e que só aconteceria de modo definitivo no final do século XVII. Durante a primeira metade do século XVI o que aparecerá como prioridade não será tanto uma metódica aplicação das regras perspécticas e, portanto, uma busca ordenada de aplicação de cânones específicos, mas uma representação com o uso simples da ideia de espaço, ou melhor, do conceito de espaçoso.

[213] Ver na obra inaciana a *regra do Tanto Quanto* (EE, PF n.º 23).

Não se deve esquecer que mesmo durante o século XV a pintura portuguesa apresentou-se numa estrutura naturalmente plana, num sistema que poderíamos considerar como a manifestação de amplitude, onde era possível apenas descrever coisas. Entretanto, na viragem do século XV para o século XVI inaugurava-se a chamada fase manuelina, coincidindo com um ciclo de grande progresso num novo ritmo na cultura portuguesa, que coloca a fase de D. Manuel como um momento de boa pintura. Uma época que estilisticamente se situa entre o tardo-gótico e o Renascimento, muito mais próxima da arte flamenga do que propriamente do modelo italiano.

Naturalmente, não é nossa intenção estudar de modo pormenorizado todo este processo em Portugal desde o século XV até o fim do XVIII, apesar de o considerarmos elementar para o melhor entendimento do desenvolvimento pictórico no país. Assim, esta continuidade permitiria entender melhor o percurso perspéctico decorrido nos séculos XVII e XVIII para a formação de um novo conceito de espaço e uma nova postura diante da pintura figurativa e da representação da falsa arquitetura.

Antes de continuar a exemplificar mais alguns destes momentos da pintura em Portugal, é oportuno posicionar alguns aspectos da representação espacial: a sua relação com o espectador e com o espaço onde está inserida. O contributo da perspectiva como mensagem em forma de narrativa pode estar inserido em dois momentos. Numa primeira postura, a conquista da representação perspéctica do espaço pode ser considerada e vista como uma espécie de progresso na arte; num segundo momento, pode-se afirmar que qualquer representação pictórica é essencialmente feita de símbolos assimilados e codificados em coerência com os seus diversos momentos culturais.

Para ajudar a nossa exposição sobre este tipo de representação, retomamos alguns conceitos que inauguraram

uma postura simbólica sobre a perspectiva. Trata-se aqui da atitude de Ernst Cassirer[214] em considerar a perspectiva como uma das primeiras formas simbólicas através das quais o espírito apreende o ser, a própria realidade, para depois interpretá-la. Naturalmente, este conceito de forma simbólica é muito mais extenso do que a nossa pequena sugestão. Não se trata de entrar num novo campo de interpretação e debate, mas apenas chamar a atenção sobre as possíveis relações entre a pintura, a perspectiva e a filosofia da forma simbólica que Erwin Panofsky[215] tão bem demonstrou, seguindo as pegadas deixadas por Cassirer. Estas formas simbólicas não têm outra finalidade e nem outro efeito que não seja o de conquistar o mundo como representação ou simplesmente como iconografia do espaço. Podemos estender as nossas reflexões, e lembrar que Leonardo da Vinci considerava a perspectiva filha da pintura. Assim, a perspectiva deve à pintura a sua capacidade demonstrativa e a possibilidade de manifestar os seus efeitos, aplicados não só no campo pictórico, mas também no campo da ciência e da geometria, que constituíram a base do espaço perspectivado.

Deste modo, e diante de um argumento tão complexo, é conveniente dar uma atenção especial às funções específicas da perspectiva linear, que no nosso caso têm uma importância fulcral. Considerada fundamental para o conhecimento do espaço arquitetônico, escultórico e pictórico, foi um dos episódios mais significativos da história da representação. Em linhas gerais, a sua função é transformar-se no real instrumento de separação entre realidades, onde tudo passa a ser associado numa única cena e num único campo de representação.

No universo do desenvolvimento da perspectiva em Portugal, e na decoração de tetos que tradicionalmente se fazia, além da pintura que acima foi comentada, de Francisco Venegas e Fernão

[214] Ernst Cassirer, *Mito e Concetto*, Florença, La Nuova Italia, 1992.
[215] Erwin Panofsky, *La Prospettiva Come* Forma Simbolica, Milão, Feltrinelli, 1995.

Gomes, o século XVII apresentaria dois momentos na decoração interna dos templos. Pode-se identificar o primeiro ciclo quase que no uso exclusivo do brutesco, o qual irá transformar-se no motivo mais cultuado em todo o Portugal seiscentista no que se refere à decoração de tetos, paredes, colunas, arcos e arcadas. As suas variações consistem em ordenar o gosto do brutesco em recortes facetados do tipo caixotões ou numa ampla área de livre acesso das volutas e as tramas de enrolamentos[216]. A decoração dos tetos era essencialmente dominada pela presença destas formas, seja nos tetos abobadados ou planos, subdivididos em caixotões ou nos outros suportes livres dos apainelados, mas estruturados em ripas longitudinais. As formas do brutesco consistiam efetivamente em associações com cartelas figurativas representando a vida dos santos ou temas que caracterizavam o triunfo e a apologia da Igreja, sem com isso preocupar-se com o compromisso com cânones perspécticos. Nessa altura, o espaço bidimensional e planimétrico dominava todo o panorama das decorações dos tetos, pois o brutesco não necessitava duma sistematização geométrica-perspectivada. Era o momento da constante simplicidade decorativa e da contínua repetição de padrões que sempre funcionaram e, portanto, davam a mensagem requerida sem maior dificuldade.

A nossa intenção é procurar demonstrar como a tradição foi vencida pelo encontro com novos motivos, associados a uma nova gramática. É o abandono lento e progressivo das soluções derivadas de grottesche e das cartelas planimétricas que, segundo Vítor Serrão, foram *"uma gramática ornamental bem mais simples e ingénua – mas, acaso, mais interveniente em termos de espacialidade cenográfica dos interiores de igreja, que designamos por 'brutesco nacional"*[217].

[216] Vítor Serrão e Nicole Dacos, "Do Grotesco ao Brutesco: As Artes ornamentais e o Fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)", *in Visões da Europa (1550-1680), Europália-1991*, direcção de Rafael Moreira, Bruxelas, 1991, pp. 41-55. Este estudo constitui a primeira sistematização de toda a produção do brutesco em Portugal com a identificação das suas fases.

[217] Vítor Serrão, A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657 – *o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p.359.

Curiosamente, esta planimetria não era justificada nas produções dos painéis de altar e das pinturas retabulares do século XVII. Ao contrário, era frequente uma busca da melhor organização do espaço figurativo e uma distribuição das personagens de modo muito mais sistemático e organizado do que na decoração dos tetos. Os estudos de Vítor Serrão sobre a pintura da primeira metade do século XVII provam que, mesmo não representando ainda uma "erudição" (ou formas canônicas) na construção do espaço perspectivado, eram mais ousados na pintura de cavalete do que na disposição decorativa dos tetos, onde o brutesco reinava sem concorrência. Naturalmente, construir um espaço perspectivado das dimensões de um teto não se comparava com a elaboração dos tradicionais quadros retabulares, mesmo que ainda exigissem uma mentalização voltada para o equilíbrio do espaço pictórico, como também na organização e distribuição das personagens.

O mesmo pode dizer-se dos estudos de Luís Moura Sobral sobre a pintura do século XVII, e em especial a produção de Marcos da Cruz (1610-1683). Nas palavras deste investigador, *"Marcos da Cruz é o artista mais naturalista de toda a pintura portuguesa. O desenho firme, com correctas modelações em oposições do claro-escuro, estabelece a transição entre a tradição naturalista, por ele prolongada até aos finais do século, e o colorismo rubeniano de Bento Coelho (...) mas ainda pelo que ela nos revela sobre a evolução da nossa pintura seiscentista"*[218]. Este artista foi muito enaltecido por Taborda, referindo Marcos da Cruz como, *"(...) o pintor português de maior nome entre todos os professores da arte mas também o mais desconhecido de todos"*[219].

[218] Luís de Moura Sobral, Bento Coelho, 1620-1708 e a cultura do seu tempo, (cat.), Lisboa, IPPAR, 1998, p.420; do mesmo autor, "Cruz, Marcos da", in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 143.

[219] José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura*, Coimbra, 1992, pp.234-235.

[220] José Meco, "Bernardes, Antônio de Oliveira", in *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 79-81 e ainda Anísio Franco, "Antônio de Oliveira Bernardes e a Unidade Decorativa do Espaço barroco", in *Jerónimos. Quatro Séculos de Pintura*, Lisboa, IPPAR, volume II, 1992, pp. 206-217.

Mesmo os artistas como Amaro do Vale, Lourenço Nunes Varela, Miguel dos Santos, como ainda a extensa e significativa produção de Bento Coelho da Silveira, não apresentam em suas obras um interesse em criar espaço perspectivado, mostrando apenas uma ideia de simples espacialidade, na qual as formas convivem sem conflito. Nota-se alguma evolução em artistas como Avelar Rebelo, o citado Marcos da Cruz, João Gresbante, e por fim Antônio Oliveira Bernardes, que deve ser considerado neste final do século XVII o artista que melhor representou pictoricamente este momento de transformação da pintura portuguesa, agora estendida não só aos painéis retabulares, mas também à decoração de tetos.

Antônio de Oliveira Bernardes nasceu em 1660 e morreu em 1732, constituindo uma nova fase na pintura portuguesa das últimas décadas do século XVII, mas também ativo durante as três primeiras do século seguinte, abrindo estrada à fase setecentista, numa tendência classicizante em relação ao barroco. Este artista de formação lisboeta aprendeu com seu pai Pedro Figueira e na oficina de Marcos da Cruz,[221] seguindo os formulários de seu mestre, pois mantém o alongamento das figuras que caracterizava a obra de Marcos da Cruz. Este aspecto confirma-se quando admiramos os *Esponsais da Virgem*, atualmente no corpo da Igreja de São Pedro em Faro, atribuído por nós a Antônio Oliveira Bernardes, num conjunto de quatro telas distribuídas naquele templo[222]. Trata-se apenas de reconhecer nestas pinturas de Faro, especialmente na *Visitação* e *nos Esponsais*, a mesma preocupação com as linhas alongadas, os rostos redondos e expressões fisionômicas muito acentuadas, com fortes contrastes cromáticos, além de um intenso jogo de luz e sombra. Estas semelhanças são novamente encontradas numa pintura que representa a *Virgem*

[221] José Meco, *op. cit.*, p. 80-81.
[222] Magno Moraes Mello, *Pintura do Concelho de Faro*, Câmara Municipal de Faro, 2000, p.197.

com o Menino, atualmente no Seminário Episcopal de Faro.[223] Este painel apresenta ligeiras aproximações com o rosto da *Assunção da Virgem* no quadro recolocado no teto da nave da igreja do Convento de Santa Clara em Évora.[224] Consideramos este artista como o responsável pelo abandono dos modelos bidimensionais ligados ao brutesco, inaugurando uma nova espacialidade: uma disposição narrativa num modo diferente de contar a mesma história.

Em todo este conjunto de tetos pintados do século XVII, a produção de Antônio Oliveira Bernardes e alguns espécimes derivados da sua gramática, formam o melhor acervo pictórico de tetos em todo o Alentejo. A presença deste bejense em Évora encontra-se na decoração do teto da igreja do Convento das Clarissas desta cidade, datado aproximadamente de entre 1700 e 1705.[225]

Neste mesmo universo de mudanças, não se pode deixar de referir a presença em Portugal do espanhol Gabriel del Barco (1649-1703?) a partir de 1669.[226] Este artista representou em tetos o tradicional brutesco, porém com certa inovação na construção das cartelas, apostando numa maior dinâmica e melhor solução das composições figurativas. É importante referir a sua decoração em azulejos azuis e brancos, que iria constituir-se num dos exemplos mais característicos de Portugal no revestimento dos intradorsos de paredes, cúpulas e abóbadas.

---

[224] Magno Moraes Mello, "Os tectos pintados da igreja do Convento de Santa Clara de Évora", *in A Cidade de Évora*, II Série, n.º 2, 1996/97, p. 353-371. O primeiro estudo específico sobre os tetos pintados da igreja do convento de Santa Clara.

[225] Magno Moraes Mello, "Os tectos pintados da igreja do Convento de Santa Clara de Évora", *in A Cidade de Évora*, II Série, n.º 2, 1996/97, p. 361.

[226] José Meco, "Barco, Gabriel del", *in Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 66-69. Ainda do mesmo autor, ver: "Azulejos de Gabriel del Barco na Região de Lisboa. Período inicial, até cerca de 1691 – Pintura de Tetos", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, série III, n.º 85, 1979, 3-58.

Não trataremos toda a pintura de brutesco em suas características, variações, modelos interpretativos ou na diversidade dos suportes.[227] Também não vamos aqui enveredar pelo percurso da evolução da construção do espaço figurativo e o seu conhecimento no processo operativo da perspectiva nas pinturas retabulares e nem nos azulejos. Esta é apenas uma pequena alusão, já que toda a decoração azulejar apresentará as mesmas soluções e a mesma gramática decorativa: volutas, atlantes, cartelas, etc. Em todo caso, advertimos que este estudo ainda não está feito e poderia permitir compreender melhor o universo dos pintores, sobretudo conhecendo melhor as suas necessidades e pretensões, muitas vezes frustradas em função de uma não preparação e pela falta do natural exercício técnico.

O gênero da pintura de tetos em Portugal desenvolveu-se sempre condicionado a modelos estrangeiros e sempre preso a uma temática vinda do conhecimento de gravuras e de estampas. Este costume é referido por Cirilo V. Machado quando comenta algumas questões sobre a pintura de Inácio de Oliveira Bernardes: *"(...) servia-se de estampas, segundo o costume do nosso paiz"*.[228] Portanto, não condicionado a regras e disciplinas acadêmicas, o que só acontecerá no fim do século XVIII. No entanto, estes fatores propuseram a formação de uma expressão específica, que caracterizará de modo homogêneo todas as produções deste tipo de pintura. Ele também se refere ao uso frequente do quadro recolocado,[229] ou em muitos casos apenas o direcionamento

---

[227] Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva No Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp.57-67. Este estudo contém uma bibliografia sobre o brutesco, assim como um estudo sobre os diversos suportes utilizados por esta modalidade decorativa.

[228] Cirillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architetos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, Coimbra, Imprensa Universitária, 1922, p. 74.

[228] Esta expressão foi usada pela primeira de modo sistemático no estudo dos tetos pintados em Portugal por Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 107-115. Podemos ainda usar a expressão cunhada por Omar Calabres, quadro fictício. Uma variação destes espaços de modo que a visualidade, ora faz-se totalmente frontal ora flexona-se obliquamente em relação ao espectador. Nossa intenção é ver o "quadro recolocado" como um novo paradigma na cultura luso-brasileira e não apenas retirar esta expressão do universo artístico da Itália e aplicá-lo rigosamente neste universo artístico aqui apresentado.

oblíquo da cena central em relação ao espectador, sem com isso caracterizá-la pejorativamente e tampouco considerá-la fruto de uma escolha deliberada.

Para um melhor entendimento do quadro da pintura portuguesa anterior ao uso sistemático da quadratura, é conveniente um olhar para a produção dos tetos pintados na zona de influência do *Concelho de Évora*, considerado no século XVI um dos mais prestigiados do país e comparável às produções lisboetas. Se a Corte, durante a Idade Média, e ainda na fase renascentista, marcaria um período de grande produção e patrocínio das artes nesta região, o mesmo não aconteceria com os séculos XVII e XVIII. Ora, é justamente a partir desta centúria que a cidade de Évora perde o mecenato real, dependendo quase exclusivamente de alternativas locais, seja na evolução urbana, seja nas inúmeras produções pictóricas. Contudo, estes fatores não impediram que se produzisse uma grande quantidade de obras artísticas no distrito eborense, nomeadamente no que se refere à pintura a fresco, sendo muito abundante a decoração em paredes e em tetos.

Segundo Túlio Espanca, a pintura do século XVIII em Évora entrara num processo de decadência, constituindo um grupo de *"fracos pintores de quadros e no gênero de retrato (...) porém grandes mestres na composição mural. A tradição do fresco e têmpera era da especialidade local e vinha do século XVI"*.[230] O mesmo historiador indica ainda a grande dificuldade que os oficiais de pintura encontravam para se reunirem em agrupamentos profissionais, como acontecia em Lisboa na confraria de São Lucas. No entanto, apesar do século XVII ser identificado como período de pouca criatividade artística, nota-se que foi também uma fase de grande produção na pintura de

[230] Túlio Espanca, "Artes e Artífices em Évora no século XVIII", *A Cidade de Évora, Évora*, vol. VIII, Ano VII, n.º 19 e 20, 1949, p. 75.

tetos. As conturbações políticas iniciadas em 1637, somadas a questões de ordem econômica e administrativa, precursoras do processo de independência em relação a Espanha, não impediram que a tradição da pintura mural do século XVI manifestasse a sua influência na pintura do século XVII, conferindo a este período um caráter de transição, desde as volutas, as aves características do século anterior ou mesmo os brutescos e as folhagens, sendo gradativamente substituídas por uma linguagem mais geométrica e próxima dos espaços perspectivados. Como diz Túlio Espanca, *"a cor quente dos frescos desapareceu para surgir a linha geométrica e as rígidas arquiteturas do tipo palatino em cópia insignificante do padrão-modelo italiano, alheados inteiramente das formas e ideias nacionais. E foi assim que mesmo neste gênero, outrora tão típico e original, se banaliza a escola dos fresquistas regionais"* [231].

Neste nosso percurso, evidencia-se que grande parte dos tetos pintados no círculo de influência eborense estão muito mais direcionados para as produções seiscentistas, não obstante este período se caracterizar pela instabilidade generalizada dos conflitos de 1663,[232] quando as tropas castelhanas invadem a cidade de Évora, considerada a segunda maior cidade de Portugal até aquela fase. Além destes aspectos culturais, nota-se uma significativa transformação política em todo o país, convivendo com as dificuldades econômicas. Uma situação política instável, por um lado, e questões de ordem filosófica por outro, numa espécie de paralisação cultural, apontando para uma fase depressiva e de intenso desânimo. Diante deste panorama de instabilidade, não significa que a cultura não manifestasse o seu desejo de produção e de existência.

Em toda a Europa os jesuítas promoveram o ensino com grande eloquência e eficácia, obtendo significativos resultados,

[231] *Idem, ibidem*, p. 76.
[232] Túlio Espanca, "Évora Restaurada em 1663", *in A Cidade de Évora*, ano V, n.º 13-14, 1947, pp.255-260.

designadamente no gênero da pintura mural, especialmente na decoração de tetos, integrando simulação perspéctica com a nova iconografia pós-tridentina, tornando sensíveis e presentes as coisas sagradas. Em Portugal, durante esta fase final do século XVII, nota-se uma preferência por cenas múltiplas, nas quais o sentido narrativo e historiado, além de se identificar culturalmente com o momento vivido, assumia-se como o lado mais inovador e criativo depois do brutesco: era nítido o desejo de mudança. De maneira clara e consistente, a forma do século XVII está voltada para uma compartimentação das cenas no uso frequente do quadro recolocado. Quando falamos de cenas perspectivadas na pintura de tetos tem-se sempre a ideia de "arrombamento atmosférico" do suporte. Era a apresentação de uma cena pictórica enganando o observador de modo a seduzi-lo na direção de um espaço fictício, que na pintura religiosa permitia recriar um mundo divino, considerado perfeito e digno de ser seguido. O uso da compartimentação das cenas pictóricas, criando uma espécie de narrativa para indicar ao espectador uma sequência ou um itinerário, será mantido em Portugal durante todo o século XVII e em diversas pinturas do XVIII.

Praticamente toda a pintura durante este período utiliza de modo intenso o sistema de "narratologia plástica", para usar uma expressão de Luís de Moura Sobral,[233] fruto da sua análise da pintura da nave da igreja do Convento Franciscano de Salvador. Uma decoração disposta em caixotões não regulares, mas inseridos nesta mesma disposição narrativa. Não só nos caixotões, encontramos a mesma concepção de cenas compostas em compartimentos ou em frisos interdependentes uns dos outros e que formam a ideia pretendida. Toda a decoração não é mais que narrativa, num sentido de discurso, muito mais do que uma visão de panorama, de espectáculo ou de cenografia, pois não

[233] Palestra proferida pelo Prof. Luís de Moura Sobral No Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, em 18 de Maio de 2000.

há luminosidade ou dissimulação de formas ou de figuras, mas apenas a realidade do tema exposto diretamente ao fruidor. Não será feito uma leitura de cada uma das pinturas correspondentes a esta evolução anterior à introdução da perspectiva, mas, ao contrário, buscou-se criar um corpus analítico que permita entender e interpretar estas mesmas obras.

A produção pictórica do século XVII é muito vasta, tanto na decoração de tetos, como em pintura de cavalete, não abordando as questões de ordem técnica, nem privilegiando alguma situação estilística. Não obstante, na pintura de tetos é clara a dificuldade técnica, certa ingenuidade no desenho e a falta de um cromatismo menos sóbrio e mais luminoso ou atmosférico. É, sem dúvida, um período de produtividade, de execução e de preenchimento dos espaços, tendo como ponto basilar os modelos maneiristas italianos, que por toda a Europa foram difundidos. Não vemos o surgir de um novo conceito estético ou uma nova interpretação das cenas, mas um aperfeiçoamento destas e uma continuidade de linguagem, de forma e de sentido de comunicabilidade com o espectador. É este o nosso foco principal: apresentar os espécimes e dar um sentido de unidade decorativa, interpretando-os como um todo, de modo que seja possível entender como a pintura de tetos em Portugal, antes da introdução da quadratura, constituía a sua ideia mental de espacialidade.

Diante destas observações, identificamos aqui a construção de espaços, diversamente da ideia de construção perspectivada. Não se pode falar de preocupação espacial, generalizando toda a produção pictórica portuguesa do século XVII. Esta preocupação em criar espaço e, portanto, usar as regras da perspectiva científica, não é satisfatoriamente vista na arte portuguesa deste período, salvo alguns artistas e algumas produções em que há um sentido "regular" de aplicação destas regras. Seria esclarecedor recriar a história deste interesse pela espacialidade, que no nosso caso

apresentaria um diagrama notavelmente irregular. Basta lembrar o forte caráter cultural que a pintura seiscentista apresentava na cidade de Évora e em algumas outras cidades próximas da sua área de influência, graças à força do contexto tridentino. Era a procura sempre maior e melhor da eficácia religiosa.

Não se deve esquecer o desenvolvimento da cultura jesuíta no estudo da óptica, geometria, cenografia e perspectiva, para citar apenas os setores próximos de nossos interesses e que desde o século XVII (não esquecendo a Aula da Esfera desde o século XVI) vinham apresentando grandes transformações e significativo desenvolvimento, e que no início do período setecentista atingia um alto nível de produção. Lembre-se que a pintura aplicada aos tetos, antes de ter um carácter de puro embelezamento, apresentava uma forte postura de domínio e de manipulação ideológica, além de refletir em termos estéticos todo o conhecimento geométrico e matemático que envolvia esta época. Estamos diante de imagens de luz e de cromatismos, que funcionam como palavra e conhecimento, mas também como forma e emoção sensorial.

Um dos pintores que melhor representa a viragem do século XVII para o XVIII foi Antônio Oliveira Bernardes. É certo que este artista não usou de modo estrito os cânones da perspectiva codificada nos seus espaços decorativos, mas apresenta cenas e figuras dispostas numa consciente ideia de espacialidade, tanto na pintura de painéis como na decoração de tetos, ou na produção de cenas em azulejo azul e branco. O efeito de tridimensionalidade destaca-se pontualmente para permitir uma visualização de cenas em planos subsequentes.

Para melhor analisar a transformação proposta por Antônio Oliveira Bernardes, é basilar a sua participação na decoração da pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres

em Beja, datada de 1690. [234] No que se refere à pintura, o modelo escolhido por Bernardes identifica-se com cenas historiadas envolvidas em cartelas de diferentes formatos, tudo associado à presença de figuras aladas, numa dimensão mais ousada. Essas figuras ocupam grande parte do suporte, como se fossem mensageiras ou promotoras de cada situação descrita nos variados quadros recolocados que por todo o teto se apresentam. O aspecto mais significativo desta decoração é que este modelo será repetido por todo o século XVIII, instituindo uma espécie de "exemplo" transformado em sistema operacional, difundido e utilizado em toda a centúria. Curiosamente, este fenômeno não se difundirá na pintura como se difundiu na produção azulejar em todo o Portugal setecentista, variando apenas na habilidade de execução do desenho em cada artífice.

Naturalmente que o motivo pictórico usado por Antônio Oliveira Bernardes fora transmitido para a decoração azulejar que ele próprio impôs desde 1710/1711, em Évora, no Convento dos Lóios, para ser seguido (excetuando algumas variações) por seus discípulos e continuadores. Um dos melhores seguidores desta nova gramática decorativa, porém numa linguagem diversa da do seu mestre e, portanto, próxima do novo momento formalista na decoração arquitetônica, foi seu filho Policarpo Oliveira Bernardes, que denuncia estas transformações estilísticas, na extraordinária decoração em azulejo azul e branco executada para a Igreja de São Lourenço em Almansil, em 1730. Esta igreja tem o seu interior totalmente revestido por azulejos, considerando a decoração do intradorso da cúpula o momento mais original e significativo deste trabalho: iniciado por Antônio e finalizado por Policarpo, é o resultado de um processo pictórico alternativo.

[234] Vítor Serrão, "O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – 1672/1698", *Revista da Faculdade de Letras*, nº21-22, 5ª Série, 1996-1997. Este estudo está totalmente dedicado à igreja dos Prazeres, com inédita documentação para a toda a decoração interna do edifício. Ver a interessante publicação após o restauro desta igreja: *A igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja* (Org. Francisco Lanmeira, José Antônio Falcão, Vitor Serrão), Aletheia editores, Lisboa, 2007.

Notadamente, a presença de Antônio Oliveira Bernardes foi decisiva na produção perspéctica dos tetos em Portugal e de forma fulcral em todo o Alentejo. No caso da análise dos tetos eborenses, a pintura da Igreja dos Prazeres de Beja pode ser interpretada como fonte dinamizadora deste novo modelo decorativo, a situar-se numa fase intermediária entre o brutesco nacional de meados do século XVII e a presença dos formulários trazidos por Vincenzo Bacherelli no início da fase setecentista.

O processo operativo no teto da nave da Igreja dos Prazeres pode ser visto numa das salas do Palácio dos Maldonados e na Igreja do Senhor ao Pé da Cruz, ambos em Beja. Uma relação direta? Ou simples reprodução de formulários? São questões difíceis de serem esclarecidas. Não se pode esquecer que, na pintura dos Prazeres, Antônio Oliveira Bernardes não foi o único responsável pela execução. A pesquisa de Vítor Serrão diz-nos que o reitor da irmandade, Manuel Álvares Azeitado, pagou a quantia de 55.000 réis aos pintores Pedro Figueira, seu filho Antônio Oliveira Bernardes e João Pereira Pegado, *"estando a 'obra da dita egreja pª a pintarem e dourarem' na cimalha e no teto cumprida a gosto da irmandade, passando-se a habitual quitação dos custos envolvidos"*.[235]

Acreditamos que tanto o teto do Palácio dos Maldonados como os outros tetos acima citados estejam no mesmo círculo de influência e, todavia, coerentes com a linguagem decorativa usada nos Prazeres. Não parece que Antônio Oliveira Bernardes tenha participado nestas outras obras, pois nota-se um desenho frágil, um colorido pobre e uma dinâmica espacial diversa (a não ser o teto dos Maldonados, que exibe uma certa erudição no ajuste de formas e na idealização das arquiteturas pintadas). Acreditamos que estas pinturas tenham sido executadas após 1690, sofrendo influência do modelo que fora aplicado nos Prazeres.

[235] Vítor Serrão, *op. cit*., p. 251.

Ora, retomando a produção azulejar de Antônio Oliveira Bernardes poderíamos formular a seguinte questão: por que é que este modelo perdurou e resistiu nos padrões azulejares, e na pintura a têmpera e afresco desintegrou-se, sendo muitas vezes substituído pelos modelos trazidos por Vincenzo Bacherelli? E porque não aproveitou Bernardes esta nova gramática trazida por este artista florentino na sua formulação azulejar? Qual a origem específica destas fórmulas usadas na pintura e depois no azulejo? Procurar estes motivos e modelos constitui tarefa difícil, principalmente quando o estudo referente aos tetos pintados em Portugal tem seu processo de desbravamento em curso. Grande parte da documentação sobre estes espécimes veio à luz recentemente, como, por exemplo, o caso da Igreja dos Prazeres de Beja, faltando ainda o levantamento documental da Igreja do Senhor ao Pé da Cruz e a do Palácio dos Maldonados, sem contar a decoração da igreja do Convento das Clarissas em Évora. Assim, identificar ou afirmar modelos e fontes culturais definitivas é correr o risco de cometer sérios equívocos.

No seguimento destes modelos e voltando a atenção para a cidade de Évora, é de salientar a importante e arruinada decoração da nave e da capela-mor da igreja do Convento das Clarissas desta cidade, atribuídas à mão de Antônio Oliveira Bernardes e talvez executadas provavelmente até 1705. Fazer uma longa descrição ou uma análise exaustiva das pinturas do teto da nave e da capela-mor da igreja do Convento de Santa Clara de Évora não ajudaria a compreender a tamanha complexidade decorativa destas pinturas e deste novo ciclo pictórico. É de referir que, devido ao péssimo estado de conservação das mesmas, qualquer análise se resumiria sempre a uma (pequena) aproximação do vasto sentido estético e formal que esta obra encerra. Assim, procuraremos discutir e visualizar inicialmente a decoração da nave, que se apresenta em pior estado de conservação em relação a outras pinturas no mesmo edifício. É muito difícil preencher os espaços

vazios (destruídos por infiltrações antigas) e relacioná-los com a parte central do teto: encontram-se visíveis apenas o figurado central e alguns pormenores laterais. Nossa intenção é situar esta pintura no cenário da decoração monumental desenvolvida em Portugal durante a fase barroca. Estética e estilisticamente, esta pintura distancia-se por completo de toda a produção que até então era efetuada no Concelho eborense. Lembre-se da presença de Gabriel del Barco na decoração pictórica e nas composições em azulejos azuis e brancos, introduzindo a cena figurativa, mas mantendo o formulário do brutesco.

Antônio Oliveira Bernardes exibirá uma pintura mais dinâmica, mais ousada e com outros elementos formais que Barco não utiliza. O autor dos tetos de Santa Clara[236] estruturou a sua composição apresentando uma longa e dominadora linha longitudinal, criando um único eixo a ser seguido desde a parede do coro baixo, terminando na capela-mor com a máxima exaltação do Santíssimo Sacramento. Uma linha de orientação que conduz o espectador ao clímax da representação da igreja, não só no tema (Santíssimo Sacramento) como ainda no espaço da capela-mor, considerado como o lugar mais espiritual do templo. Inclinamo-nos a pensar que o motivo usado neste programa decorativo venha do contato com obras italianas do fim do século XVI ou das primeiras décadas do século XVII. Em ambas as pinturas, isto é, em Beja e em Évora, as cenas representadas têm primeiro uma função decorativa e depois o compromisso óbvio com a narrativa bíblica. Outro fator fundamental, que fará a diferença entre estas pinturas e aquelas realizadas após a introdução da quadratura, é que as primeiras não tinham o sentido de unidade cenográfica como um todo e após a introdução de arquiteturas perspectivadas este sentido de cenografia (e dinâmica teatral) torna-se determinante.

[236] Não foi ainda encontrada nenhuma documentação que comprove a autoria destas pinturas do teto da igreja do Convento de Santa Clara; no entanto, devido à proximidade de formas e uma estética vindas de uma mesma fonte, devem ter sido executadas por Antônio Oliveira Bernardes e sua equipe.

Na pintura da nave da igreja do Convento de Santa Clara nota-se a elaboração de uma balaustrada, que abre espaço a uma visão atmosférica, apresentada como um quadro recolocado, formado por balaústres. Parece convergir em perspectiva para o centro do quadro; no entanto, devido à pouca nitidez da pintura, não foi possível identificar claramente este fenômeno. O recorte dessa varanda indica este aspecto do ponto de fuga central; contudo, os balaústres parecem orientar-se paralelamente. Não se nota nenhuma exigência para que o espectador veja a pintura a partir de um ponto específico. O mesmo esquema utilizado em Beja será repetido em toda a produção artística de Oliveira Bernardes, onde o quadro recolocado será o recurso mais usado. O mesmo esquema aparece impresso na decoração da capela-mor, com outra balaustrada em dimensões reduzidas. Este suporte arquitetônico foi muito frequente na decoração dos tetos pintados, pois constitui um motivo ilusionista muito prático e fácil de configurar, pois apresenta uma função simples de divisória ou de remate.

No tempo do brutesco nacional, era visível a idealização destes elementos, retirados de uma gama interminável de gravuras ou de seções de esboços. A balaustrada, o balcão e o muro-parapeito constituíram esquemas rápidos a serem realizados, não carecendo de grandes conhecimentos técnicos. Aqui, este elemento arquitectônico apresenta dimensões reduzidas, de formato irregular, mas que também abre um espaço etéreo à visão de *putti* que sustentam a Custódia, misturando-se entre nuvens e um colorido de pura atmosfera. A ideia de tridimensionalidade repete-se no quadro recolocado, como aconteceu na nave. A posição de Antônio Oliveira Bernardes em relação à pintura identifica-se nitidamente com o momento do barroco, que se formará no século XVIII, deixando a estética seiscentista para atrás. A pintura de tetos vive um período novo, mas ainda pouco inovador, se comparado com a decoração inaugurada por Vincenzo Bacherelli.

É sobretudo importante lembrar que o ano de 1710 pode ser referido como um marco significativo na história da decoração mural em Évora como também em todo o país. Nesse ano Bacherelli assina a obra no teto de São Vicente de Fora em Lisboa e Antônio Oliveira Bernardes começa a dedicar-se à sua pintura de azulejo azul e branco. Neste mesmo ano, segundo José Meco, Bernardes completa a sua primeira obra em azulejo, quando decora o transepto e alguns painéis intermédios da capela-mor em São Domingos de Benfica.

Este aspecto de mudança e de renovação dos tetos pintados não é só visível na compartimentação das cenas ou no efeito de espaços tridimensionais instituídos por Bernardes: basta comparar a sua obra pictórica com a de Gabriel del Barco e o brutesco nacional. O centro do quadro recolocado sofrerá uma mutação basilar, isto é, surgem agora efeitos luminosos estabelecidos por uma abertura atmosférica, para uma espacialidade atemporal e divina. Tudo é criado para impressionar o fruidor e convencê-lo de que naquela pequena abertura, o milagre e a presença divina se tornam evidentes. Assiste-se a um novo momento formal; um novo conceito de espaço e de distância a iniciar o século XVIII. É o momento da importância do centro figurativo, mesmo que seja mantido o sistema de compartimentação das cenas.

Com Antônio Oliveira Bernardes o barroco português inaugura um novo estágio na pintura de tetos. Nota-se como a pintura do início do século XVII é diversa daquela produzida após a intervenção deste artista. Principia-se um novo interesse pelo centro do suporte, pois o quadro recolocado é a visão que norteia toda a organização do tema, no qual as partes laterais ou periféricas fazem o papel de complemento de sua mensagem. Este modelo usado na decoração do teto da Igreja de Santa Clara de Évora deve ser visto como uma grande novidade que os anos finais do século XVII conseguiram encontrar, quebrando a tradição dos brutescos bidimensionais.

Tudo agora se torna mais ousado e dinâmico. No cimo do suporte encontramos mais luz e mais movimento; as cenas laterais constróem um espaço arquitetônico próprio com os seus balcões e figuras que se projetam para dentro do edifício; surge uma certa intenção em prolongar o espaço interno, adaptando a pintura à forma da abóbada. Tudo isso graças à ideia de compartimentação decorativa. Este programa decorativo usado por Antônio Oliveira Bernardes em Beja e em Évora teve grande repercussão em todo o Alentejo. Note-se que a permanência deste sistema de composições surge primeiramente ao serviço da pintura, apesar de não se prolongar por muito tempo. Caso inverso será o azulejo azul e branco, insistindo nestas receitas e mantendo um percurso retilíneo de maior duração.

Era o momento em que Bernardes iniciava o ciclo de pintura azulejar, mas não abandonando a pintura a têmpera e a fresco; *"de fato continuará regularmente a pintura a óleo e a fresco, a par da pintura de azulejaria, muito após 1705"*.[237] Vítor Serrão acentua ainda o fato de que o essencial de sua obra fora sempre a pintura de cavalete. Apenas como complemento desta informação, o mesmo investigador nos conta ainda que Antônio Oliveira Bernardes recebia encomendas de telas para o Brasil, pois em 1727 cobrava os pagamentos de algumas obras que teria mandado para a Colônia; e em 1729 Bernardes nomeia seu procurador Antônio Coreia Barreto, com a tarefa de ir até o Rio de Janeiro cobrar o pagamento devido pelo carregamento de painéis que o artista tinha enviado para essa cidade.[238] De qualquer modo, Bernardes ficaria conhecido pela sua ampla produção azulejar, mantendo inúmeros alunos. Para este gênero será mantida a mesma fórmula usada anteriormente na decoração dos tetos pintados, influenciando um número significativo de artistas.

[237] Cfr. Vítor Serrão, "A pintura protobarroca em Portugal 1640-1706 e o seu impacto no Brasil colonial", *in Barroco*, 18, Belo Horizonte, 2000.

[238] *Idem, ibidem*. Informações descobertas por Vítor Serrão e que dão uma nova dimensão à produção pictórica de Antônio Oliveira Bernardes.

Este modelo acima referido pode ser visto em quase todos os concelhos da diocese de Évora, variando na técnica e na maior ou menor capacidade inventiva. São formulários contínuos desde o último quartel do século XVII, até parte do século XVIII, como bem notou Túlio Espanca, identificando a viragem ao novo gosto.

Esta ideia da compartimentação dos espaços representados foi usada em 1708 na decoração do teto da Livraria do Colégio do Espírito Santo, atualmente Biblioteca da Universidade de Évora, chamada Sala das Belas-Artes. Toda a organização pictórica deste teto orienta-se por uma gigantesca balaustrada que abre espaço à visão atmosférica, juntamente com a movimentação de putti em vôo. A sala, que não é muito longa, estrutura-se por uma abóbada rebaixada. Entre a sanca e a balaustrada circundante existem cartelas figurativas, isoladas por falso cortinado. A temática principal concentra a sua atenção na figura da Virgem como uma verdadeira Rainha da Sabedoria, sentada num trono ornado de rico dossel, ladeada por colunatas torsas envolvidas por ornamento dourado e ainda acompanhada por representações de leões, numa referência ao Templo de Salomão. Não se pode deixar de notar o envolvimento a emblemas planetários e elementos zoomórficos tanto no painel central como nos óculos figurativos situados na parte lateral do suporte.

Nos inúmeros exemplos da pintura deste distrito, refere-se aqui o Concelho de Borba, aludindo ao núcleo de pinturas da nave, da capela-mor e do coro do Convento das Servas. A nave apresenta uma decoração que se compõe de pinturas de arabescos, predominando volutas e tramas de sabor barroco, envolvida por três óculos figurativos organizados no eixo longitudinal. Circundando toda a extensão da abóbada, encontra-se uma balaustrada ou mais precisamente um longo muro do tipo parapeito. Ainda neste edifício, o coro alto, as paredes e o tímpano apresentam pinturas muito similares; do mesmo modo, a capela-

mor também está condicionada por uma pintura que recebe um grande óculo figurativo no centro do suporte. Curiosamente, este óculo está sobreposto em forma de moldura e representa a figura de uma santa. Nota-se claramente o desejo de criar profundidade espacial, mas pouco conseguida. Sem uma autoria determinada, estas pinturas devem pertencer à primeira metade do século XVIII[239].

Outros exemplos que apresentam pinturas de grande interesse, que mostram um pouco mais a sobrevivência destes modelos duma mera tridimensionalidade, podem ser encontrados em duas igrejas em Vila Viçosa. [240] Trata-se primeiro da pintura do teto da nave da Ermida de São Bento, provavelmente executada em 1711, segundo Túlio Espanca.[241] Segundo este mesmo historiador, a pintura do corpo do edifício (em sistemas de quadros recolocados) apresenta uma temática sacro-profana, executada em diversas campanhas.

É possível observar que todo o seu revestimento pictórico convive harmoniosamente com o momento de arranque da quadratura italiana, recém-inaugurada em Lisboa. Ainda no mesmo concelho, a decoração da nave da Ermida de São Domingos é um dos espécimes deste gênero com grande sobreposição de elementos tridimensionais, com pouca sistemática e muito similar aos componentes vistos em Santa Clara de Évora e nos Prazeres em Beja. Aqui a compartimentação das cenas faz deste e de muitos motivos pictóricos do Alentejo o exemplo da permanência, fora da área de influência da corte lisboeta.

---

[239] Naturalmente este concelho apresenta um leque muito mais vasto do que aquele que nós aqui estamos apresentando. Nosso objetivo é apenas chamar a atenção para a existência destes formulários, não só aqui mas em toda a doicese de Évora, que acreditamos ser inédito no país e caracterizador desta região.

[240] Cfr. Espanca, Túlio, "Achegas iconográficas para a história da pintura mural no Distrito de Évora", *A Cidade de Évora*, n.º 56, 1973, pp.93-112.

Neste momento, duas formas estéticas irão conviver mutuamente, isto é, a transformação quadraturista instituída por Vincenzo Bacherelli e a permanência do "modelo Bernardes", transportada mais tarde para o azulejo. É a permanência de uma estética (ou um gosto) tradicional, convivendo de modo paralelo com a internacionalização da pintura e com a inovação de formas mais funcionais e complexas, como era o caso da quadratura.

Pode-se ainda dizer que esta mudança transformaria o rumo da pintura decorativa portuguesa durante todo o século XVIII. Neste sentido o fenômeno Antônio Oliveira Bernardes e o modelo baquereliano dividiriam as atenções durante todo o primeiro quartel da centúria. Bernardes não se importa com a novidade da pintura quadraturista e insiste nas suas fórmulas tridimensionais e na constância do quadro recolocado à moda dos Carracci; entretanto, reduz a produção da pintura a fresco e a têmpera para dedicar todo o seu conhecimento à decoração azulejar; cria uma escola específica, sendo gradualmente reforçada não só em número de discípulos, mas encerrada em si própria no que se refere à diversidade dos seus modelos interpretativos. Estamos perante um momento de grande impacto em todo o panorama da pintura barroca em Portugal: a novidade encontra a tradição.

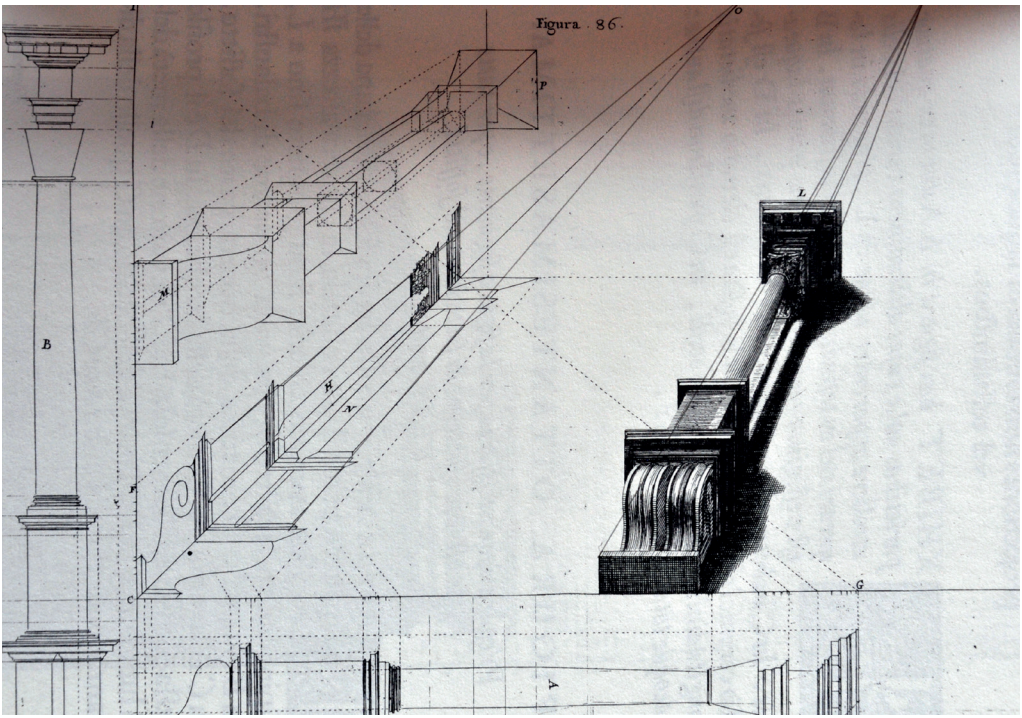
Naturalmente, as diversas cenas, em estruturas de quadros recolocados, numa consciência imitativa das formas da arquitetura, serão animadas com o sentimento da história e de ilustração. É o confronto com a novidade da profundidade do espaço e a sua representação, a procura e o uso do engano como método, na intenção de evocar não só a realidade objetiva, mas um modelo mental de espaço. Com estas características, Antônio Oliveira Bernardes não poderia competir, mesmo sendo um artista de grande talento, como realmente o foi. O problema era o seu modelo e a sua postura diante do espaço matérico e o modo como concebia toda a estrutura. É o respeito pela espacialidade

da igreja na espacialidade do céu pintado e povoado. No novo conceito de forma, a visão do milagre é uma sequência lógica da continuidade atuante em terra através da Igreja, que deixa de ser uma simples estampa ou mera explicação, para tornar-se um cântico sagrado. Representar as três dimensões era uma novidade após o brutesco, mas não capaz de superar a sistemática produção da quadratura e a multiplicação dos espaços que Vincenzo Bacherelli trouxe até Lisboa.

05

CAPÍTULO 5

A DESTREZA DA PERSPECTIVA NAS AULAS DE MATEMÁTICA: INÁCIO VIEIRA S.J.



Neste ponto, avançaremos para uma análise não só a partir de pressupostos históricos, mas também técnicos, pois assim este trajeto estará mais próximo ao leitor. Lembrar que a continuidade das ideias fermentadas nos capítulos anteriores é parte essencial para a apreciação deste ponto que agora se inicia. Este contexto está condicionado a dois tempos cruciais. O triunfo da pintura ilusionista na época barroca, e a ligação a uma conexão teórica no estudo da perspectiva em Lisboa na primeira metade do século XVIII. Para fechar este diagrama não se pode deixar de dizer que a perspectiva e a teologia não apenas coincidem, mas existem numa perfeita afinidade com aproximação. Basta lembrar-se das lições de Andrea Pozzo em seu tratado sobre perspectiva, tantas vezes consultado como ponto de partida para o entendimento da ciência perspéctica, como ainda para as práticas pictóricas da decoração de sotto in su, como ele sempre se referia. Este jesuíta italiano aciona o ponto de vista do espectador na sua construção perspéctica como ponto eficaz e de significativo valor simbólico, a coincidir com a visão da "glória de Deus".[242]

O Colégio de Santo Antão em Lisboa inicia oficialmente uma aula pública de matemática por volta de 1590.[243] Este curso recebia alunos jesuítas e também não jesuítas, pois as aulas eram ditadas em português. O propósito aqui em questão se projeta

---

[242] Este texto foi apresentado no evento internacional intitulado Seminário Internacional *Cultura, Arte e História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, organizado por nós na Fafich em 2010 e publicado em 2014. O retorno deste texto agora vem reforçar a importância dos estudos e das pesquisas do Jesuíta Inácio Vieira em Lisboa entre os anos de 1709 e 1721 e que ainda hoje desperta uma vontade infinita de melhor conhecer este jesuíta, sua obra e o seu universo especulativo naquela Lisboa entre as duas primeiras décadas. Uma Lisboa que hoje não se vê, mas se estuda, e está incontrolavelmente presa ao imaginário dos historiadores de arte que tratam deste tema. Realmente um universo expressivo e que dificilmente será esgotado. Aqui, apenas algumas reflexões e com novidades importantes.

[243] Guimarães Rodolfo, *Les Mathématiques en Portugal*, Coimbra, 1909; Henrique Leitão, A ciência na "Aula da Esfera" no Colégio de Santo Antão 1590-1759, *In SphaeraMundi*: A ciência na Aula da Esfera – Catálogo BNP, Lisboa 2008; Ugo Baldini, *"L'insegnamentodella Matemática nel´Collegio di S. Antão a Lisbona*, 1590-1640", in *A Companhia de Jesus e a Missionação no Oriente*, Lisboa 2000, pp. 274-310; Luis Albuquerque, "A «Aula da Esfera» do Colégio de Santo Antão no século XVII", in *Anais da Academia Portuguesa de História*, 21, Lisboa 1972, pp. 337-391; Henrique Leitão, *Jesuit mathematical practice in Portugal*, 1540-1759, in M. Feingold (ed.) The New Science and Jesuit Science: *Seventeenth Century Perspectives*, Dordrecht 2003, pp. 229-247; Ugo Baldini, *Saggi sulla Cultura della Compagnia di Gesú* (secoli XVI-XVIII) Padova, CLEUP Editrice, 2000. Veja as referências bibliográficas contidas nestas citações.

para os anos entre 1709 e 1720, quando Inácio Vieira, preocupado com a dinâmica dos conhecimentos sobre a óptica, os princípios da arquitetura, as disposições teatrais/cenográfica e a didática do ensino da perspectiva, institui na aula de matemática uma preocupação em relação à perspectiva e suas redes de influência na pintura e na arquitetura.

Entretanto, é necessário outro retorno, isto é, situar esta aula como anterior à intervenção de Inácio Vieira. Esta excursão permite visualizar outros nomes, como Luís Gonzaga (1666-1747), entre 1700 e 1705, que ensinava ensina matemática em Santo Antão; em seguida, João Garção (1673-1745) será o próximo professor entre os anos de 1706 a 1713; e, finalmente, Jerônimo de Carvalhal (1684-?) fechará o circuito de nosso interesse, lecionando matemática entre 1707 e 1708. Depois disso, o Colégio de Santo Antão receberá, via transferência desde Coimbra, Inácio Vieira, ainda em 1708, mas assumindo a disciplina na Aula da Esfera no ano acadêmico de 1709, conduzindo as aulas como professor de matemática até 1720, data em que Manuel de Campo (1681-1758) o substituirá e dará continuidade a estas atividades.

Sobre Inácio Vieira (1678-1739),[244] sabe-se que, com 14 anos, integra a Companhia de Jesus, em 1692; aos 16 anos, já é jesuíta e estuda matemática em Évora; com 27 anos, em 1705, ensina matemática no Colégio das Artes em Coimbra, até 1708; neste mesmo ano, e com 30 anos, pede transferência para Lisboa; em

[244] As informações divulgadas sobre Inácio Vieira podem ser vistas em: J. Pereira Gomes, "Inácio Vieira", in *Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, vol. 18, Lisboa, Verbo, p. 1094; Carlos Sommervogel, S. J., *Bibliothéque de la Compagnie de Jesus*, vol. 8, Paris, 1898, p. 742; Maximiano Lemos, *Encyclopedia Portuguesa Illustrada Diccionario Universal*, vol. XI, Porto, Lemos e Cia., p. 195, considera o ano de nascimento de Inácio Vieira em 1676; Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, tomo II, Coimbra, MDCCXLVIII (1748), pp. 551-552; F. Rodrigues, *Formação Intelectual do Jesuíta*, Porto, 1917, pp. 295-296 e do mesmo autor, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, IV/1.º, 10, 11, 402, 408, 409, 451; Rodolfo Guimarães, *Les Mathématiques en Portugal*, Coimbra, 1909, p. 34. O primeiro destes dois textos apresenta um pequeno resumo sobre a vida e as publicações de Inácio Vieira e o segundo cita apenas os dados mais importantes, não tratando de todas as suas obras. São escassas as informações acerca deste jesuíta. Para estudos específicos veja: João Paulo Cabeleira Marques Coelho, "Optics and Perspective as Instruments towards a Sensitive Space". *Nexus Network Journal* 13 (2), 2011, pp.315; do mesmo autor: "Sistematização da ciência perspética: fontes e enunciados teóricos nos tratados da. Ôtica e da Perspetiva". *Perspectiva Pictorium*, vol.1, nº2, Julho/Dezembro 2022, pp.78-94.

1709 leciona matemática, encerrando o curso em 1720, estando com 42 anos; no mesmo ano retorna a Coimbra permanecendo ali até 1724, tendo 46 anos; entre 1720 e 1728 aparece em Roma como ajudante do secretário-geral da Companhia de Jesus, encontrando-se agora com 50 anos; reaparece como reitor do Seminário de São Patrício e do Colégio de Lisboa, e ainda como pregador na Casa Professa de São Roque em Lisboa e também confessor do infante D. Pedro, filho de D. João V. Inácio Vieira morre em Lisboa aos 61 anos de idade, no ano de 1739, responsável por uma série de manuscritos que, provavelmente, ecoariam por toda a centúria.

As investigações sobre seu *soggiorno* em Roma ainda não foram devidamente estudadas, faltando também uma pesquisa mais aprofundada sobre sua vida, pois há algumas discrepâncias em relação à data da sua entrada na Companhia de Jesus. Talvez por que grande parte dos seus manuscritos, após a expulsão dos jesuítas em 1759,[245] foram deixados de lado e muitos destes rasurados no final, justamente onde se encontra o local, a data e a respectiva assinatura.

Inácio Vieira constrói uma considerável produção de textos científicos que merecem ser elencados. Em 1705 escreve um *Tratado matemático da pirotécnica*; em 1709 um Tratado da astronomia; em 1710 um *Tratado da quiromancia*; em 1712 um *Tratado da quiromancia*, este copiado por João Barbosa de Araújo; em 1712 um *Tratado de hidrografia ou arte da navegação*; em 1714 um *Tratado da óptica*; em 1716 um *Tratado da catóptrica*; em 1717 um *Tratado da dióptrica* e em cerca de 1715/1716 um *Tratado da Perspectiva*.[246]

---

[245] Henrique Leitão, "Jesuit mathematical practice in Portugal, 1540-1759", in: Mordechai Feingold (ed.) *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, Dordrecht: Kluwer, 2003, pp. 229-247.

[246] Uma primeira análise de cada um destes manuscritos foi realizada por Henrique Leitão quando investigou os manuscritos científicos do Colégio de Santo Antão existentes Biblioteca Nacional de Lisboa. Assim, veja: Henrique Leitão, *SphaeraMundi*: A ciência na Aula da Esfera – Catálogo BNP, Lisboa 2008. Refere-se ainda António Oriol Trindade. *A Pintura integrada em Tectos e Abóbadas e a Perspectiva Linear*. Cieba. 2015

Além de toda esta produção, Vieira é citado como diretor de algumas teses tais como: *Ancile Mathematicum*, defendida por Diogo Soares em 1708; Marte Armado, defendida por L. Xavier Bernardo da Silva em 1712; *Perspectiva Mathematica*, defendida por José Sanches da Silva, em Évora em 1716; *Archimedis Sphaera*, em 1707 e Conclusões de Mathematica em 1719.[247]

O *Tratado de quiromancia (Astronomia prática; Exame Militar; Medidas e Medições; Perspectiva e Pintura – Cores e Vernizes)* é um manuscrito cuja data é de 1710, referida na última página.[248] Apesar de não estar assinado, por comparação caligráfica, pode ser atribuído à mão do nosso matemático jesuíta. O texto tem 38 fólios, provavelmente pertencente ao Convento das Flamengas, como vem assinado no fim do texto. O seu título indica a importância e o uso que se faz da perspectiva na pintura explicando que

> Primejro que tratemos da pintura hauemos de presupor alguns principios da prespetiua como couza muito necessaria para a pintura. O sugeito da prespetiua saõ as linhas visuaes, e destas há duas especies. A primeira he pellas quais porcedem ps rayos direjtos sem se quebrar, por mejo dos quais se faz a uisaõ direjta. A segunda he aquellas linhas pellas quaes caminhaõ os rayos que se quebraõ, ou se dobraõ por mejo dos quaes se uem as couzas obliquamente. A primejras [sic] se chamaõ optica, a 2ª se chama speculatoria. O modo de uer he de tres sortes, por vizaõ direjta que he quando o rayo vizual do olho a couza vista pespende: vizaõ reflexa se faz nos corpos lizos e polidos ou por natureza, ou por arte assim como no espelho donde der o rajo, e logo vira o olho assim como huma pella. Vizaõ refracta se faz quando olhamos por agoa, ou por uidro, ou corpos diafanos.

[247] J. Pereira Gomes, "Inácio Vieira", in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 18, Lisboa, Verbo, p. 1094.

[248] Provavelmente trata-se de mais um manusxcrito do jesuíta Inácio Vieira, *Tratado da Chiromancia; Astronomia; Exame Militar e Medições: Perspectiva e Pintura – Cores e Vernizes*, C. 1710, nCod. 7782, BNP.

Aqui são enfatizadas a óptica, a catóptrica e a dióptrica. Numa segunda parte, estuda-se a luz, a sombra, o cromatismo, e trata-se da pintura a óleo. O manuscrito ainda cita de modo preciso Daniel Barbaro,[249] quando este

> dis que as sombras naõ saõ mais que falta de lus, que adonde esta dá fere, e ali está mais claro, e donde vay faltando logo as sombras vaõ seguindo, e para milhor acerto e intelligencia se deue ver primeiro donde dá a lus na figura se vem de janella, se de sima, ou de baycho, sem fronteyra, ou dr candea ou se saõ muitas luzes; porque neste cazo a maior lus hé a que se guarda. E vendo donde hé a luz verá que os altos da figura são claros, e ao colorir se porà a cor mais clara, e logo a meya tinta que será clara com alguma que a assombre, e nos escuros sirva a mesma com outra que a escureça mais, e se necesario for mais escura para os mais fortes donde falta a lus toda, taõ bem se applicará como por exemplo de noute a candea donde se vé o que he lus, e o que he escuro, que guardando esta regra será breve em alcançar qualquer Pintor o que há nesta Arte, para saber relevar huma figura que sendo Pintada pareça que he de vulto.

Note-se a preocupação (de Felipe Nunes, confirmada agora por Vieira) em relação à incidência de luz sobre os objetos e suas respectivas consequências para o desenho de figuras ou objetos. Tudo para a melhor e mais correta representação pictórica. Encontramos, além do mais, uma parte dedicada ao estudo do corpo humano, segundo as normas do teórico espanhol Juan de Arfe y Villafñe[250]. Na parte final do texto, o autor apresenta uma espécie de receituário útil a qualquer pintor:

> fazer hum paynel com tres figuras, que huma só apareça a vista; Para fazer hum paynel do mesmo modo com duas figuras; Modo facil para copiar huma Cidade, ou qualquer

[249] Trata-se de Daniel Barbaro, (1513-1570), *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Auileia, opera molto utile a Pittori, a Scultori, et Architetti,* Veneza, 1568: um estudo teórico e prático da perspectiva com inúmeras ilustrações. Mais adiante retomaremos este tratadista.

[250] Trata-se de Juan de Arfe y Villafñe, *De varia commensuración para la escultura y architectura*, Sevilla, 1585.

couza; Modo de Aparelar pano, madeyra, para pintura; Modo de Vusar o jalde a óleo; Nomes das Tintas que seruem para jlluminaçaõ; Sombras para os rostos; Outro Modo das sombras e realços.

Este tratado manuscrito, O *Tratado de Quiromancia* acima citado, foi identificado por Henrique Leitão[251] como sendo da mão do mesmo Inácio Vieira e escrito por volta de 1710. Em seus estudos, Henrique Leitão o identificou como um tratado que aborda o estudo da perspectiva, porém tratando-se de uma cópia ou estudos que Vieira teria realizado a partir do tratado de Felipe Nunes intitulado *Arte poética, pintura, simetria e perspectiva*, publicado em Lisboa em 1615. No manuscrito inaciano, é perfeitamente claro como Vieira repete não somente o texto, mas também alguns desenhos contidos no tratado de Nunes. Não entraremos em pormenor sobre esta inédita situação, pois a proposta aqui diz respeito ao *Tratado de perspectiva* escrito por Vieira, enquanto professor de matemáticas em Santo Antão. É significativo que Inácio Vieira tivesse em mãos a publicação de Felipe Nunes, o que, de algum modo, servia para seus apontamentos sobre a tratadística ou sobre perspectiva. Isso garante a formação do nosso jesuíta em textos não apenas de fora de Portugal, mas também a partir de publicações que em terras lisboetas se fizeram, anteriores ao século XVIII. A relação de Vieira com Nunes é bem curiosa, pois o tratado de Nunes não tem um caráter didático ou pedagógico, apenas expões a importância dos estudos sobre perspectiva do ponto de vista especulativo e prático. Nas palavras de Leontina Ventura: *"Assim, através da Arte da Pintura, persuadimo-nos que a pintura é, para Nunes, um documento do pensamento filosófico e religioso – ao pretender verdades exemplares e universais, surge-nos como um exercício da ascética. A história da arte aparece-nos pois diluída na história geral da cultura"*.[252] É primordial estudar

[251] Henrique Leitão, *A ciência na "Aula da Esfera" no Colégio de Santo Antão 1590-1759*, Lisboa 2007; idem, *Sphaera Mundi: A ciência na Aula da Esfera* – Catálogo BNP, Lisboa 2008, pp. 27-45.
[252] Felipe Nunes, Arte da Pintura – symetria e perspectiva, Lisboa, 1615 (Fac-simile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, 1982), p. 59.

estes dois textos e colocar em evidência o que Inácio Vieira pode ter absorvido de Felipe Nunes ou como a tratadística seiscentista daria lugar a uma nova evidência pedagógica no século XVIII e pelas mãos dos jesuítas.

Abordar com precisão uma ciência da representação só foi possível a partir da formação teórica da perspectiva no Renascimento. Esta construção perspéctica é antiga e se confunde com a origem da arquitetura e da pintura. A perspectiva foi intuída muito antes do século XV, apesar de os seus fundamentos científicos e sua codificação terem sido realizadas no período quatrocentista. Foi a ciência grega que fez as primeiras indagações sobre óptica e, portanto, as primeiras pesquisas sobre o espaço perspectivado. Na Idade Média, a perspectiva, entendida como objetiva construção geométrica, será transcurada; a arte, pretendendo dar realidade a um momento criado pela revelação mística e simbólica, foi indiferente à ilusão da profundidade e das relações matemáticas de espaço. Portanto, como acenado anteriormente, a perspectiva, entendida como representação geométrica das formas e das distâncias, foi desejada pela arte florentina do século XV e constituiu um dos caracteres mais notáveis do Renascimento, evidenciando certa distância das abstrações bidimensionais do medievo. Era o momento da elaboração de um processo que ainda não estava codificado. Dentre os seus fundamentos, estão alguns teoremas de Euclides e algumas particularidades geométricas concernentes aos triângulos semelhantes.

Para melhor situar todos estes pontos que antecedem ao nosso estudo, convém acenar alguns momentos antecedentes à sistematização da perspectiva e que se tornam obrigatórios de se referir: a ciência árabe nos séculos IX e X, com os estudos da óptica, tornou-se mais complexa; o século XIII assimilou estes conhecimentos anteriores sob o nome de *perspectiva*

naturalis; finalmente, as instruções sobre a luz e os textos medievais sobre óptica ajudaram muitos artistas a olharem de outro modo a natureza. Portanto, este novo entendimento alterou toda a percepção sensorial do mundo. O "ver em perspectiva" transformou toda a cultura figurativa desde a Idade Moderna. Considerada descendente da óptica antiga, podemos afirmar que foi o fundamento da tecnologia atual, onde o olho se transformou na percepção sensorial do mundo, pois pensar em perspectiva é penetrar num campo filosófico demasiado complexo.

O ensaio de Erwin Panofsky,[253] intitulado A perspectiva como forma simbólica, publicado em 1927, constitui um momento

[253] Erwin Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993. A perspectiva com todos os seus processos e normas específicas produz uma configuração tridimensional numa superfície plana (que é a própria pintura), transformando-a (a superfície) numa representação de sólidos perfeitamente aceitáveis dentro da nossa percepção visual. É importante analisar e comparar as análises de Panofsky com as de Hubert, Damisch, *L'Origine de La Perspective*, Paris, Flammarion, 1987. (ed. ita. Guida Editori, 1992; ed. esp. Alianza Forma, 1997). Estes dois textos são basilares para um primeiro estudo sobre a perspectiva em termos históricos. Atualmente existe estudos que questionam algumas propostas de Panofsky e avançam a novos questionamentos no estudo da representação perspéctica do espaço; contudo, continua sendo um texto obrigatório para o estudante iniciar suas reflexões. Entre os mais distintos estudos e investigações sobre a perspectiva citem-se: Emiliani, Marisa Dalai (ed) *La prospettiva rinascimentale, Codificazioni e Trasgresioni*, Florença, 1980; Decio Gioseffi, *Perspectiva Artificialis* – per la storia della prospettiva spigolature e appunti, Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957; Decio Giuseffi, *Perspectiva Artificialis*, Trento, 1957 ; Margaretha Huber, "Della prospettiva: sul rapporto tra «pensare e vedere» partendo dal Timeo di Platone", in *La Prospettiva – fundamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno, Florença, Edizioni Cadmo, 1998. Outro estudo fundamental para o leitor iniciar um estud*o sobre a perspectiva e suas repercussões ao longo da história com uma análise atual entre o estudo da arte e da ciência é: Martin Kemp, *La Scienza Dell'Arte – Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994; Martin Kemp, *Imagine e Verità*, Milão: Il Saggiatore, 1999. Em continuidade com algumas questões históricas e outras ideias divergentes é importante que o leitor estudioso desta disciplina analise outras propostas: Alessandro Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna, 1974; John White, *Nascita e Rinascita dello Spazio Pittorico*, Milão, Il Saggiatore, 1971. (ed. esp. Alianza Forma, 1994); M.H Pirenne, *Óptica Perspectiva Vision*, en la pintura, arquitetura y fotografia, Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1974; João Pedro Xavier, *Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva*, Porto: FAUP, 1997; Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la Perspectiva*, Madrid: Siruela, 1996; Javier Navarro de Zuvillaga, *Forma y Representación um análisis geométrico*, Akal, 2008; Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando através la perspectiva em las artes*, Ediciones del Serbal, 2000; Roberto Monticolo, *Meccanismi dell'opera* d'arte, Nardini Editore, 1987; Roberto Monticolo, *Prospettiva e finzione pittorica*, Livreria Editrice Fiorentina, 1975; Barbara Aterini, *Spazio Immaginato e Architetura Dipinta*, Alinea Editrice, 2012; Margaretha Huber, "Della prospettiva: sul rapporto tra «pensare e vedere» partendo dal Timeo di Platone". In: *La Prospettiva – fundamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, Florença: Edizioni Cadmo, 1998. Filippo Camerota, "L'esperienza di Brunelleschi", in cat. *Nel Segno di Masaccio – L'Invenzione Della Prospettiva*, Firenze, 2001; Dominique Raynaud, "Perspectiva naturalis", in cat. *Nel Segno di Masaccio – L'Invenzione Della Prospettiva*, Firenze, 2001; Rocco Sinisgalli, (cod.), *La prospettiva – Fondamenti Teorici ed Esperienze Figurative dall'Antichità ao Mondo Moderno*, Firenze, Edizioni Cadmo, 1998; Martin Kemp, *L'arte nella Storia, Bollati Boringhieri*, Torino, 2014; Pável Florienski, *A perspectiva inversa*, Editora 34, São Paulo, 2012; Filippo Camerota, *La prospettiva del Rinascimento – arte, architettura, scienza*, Electa, Milano, 2006; Giulo Carlo Argan e Rudolf Wittkower, *Perspective et histoire au Quattrocento*, Les Éditions de la passion, 1990; *Teodoro de Anasagasti y Algán, perspectiva Artística*, Editorial Labor, 1951 (um estudo interessante do ponto de vista prático e didático da perspectiva artística comentando algumas questões sobre a pintura em tetos)

de atenção para o estudioso interessado no estudo da pintura e problemática do espaço. Em seu texto, Panofsky faz uma análise da perspectiva a partir das questões levantadas durante o Renascimento, e entende a perspectiva como sistemas de expressões plurais, a partir de diferentes conteúdos ou concepções de visão e de espacialidade ao longo de uma trajetória histórico-cultural. Em certo sentido, segue a mesma linha de pensamento desenvolvida anos antes por Ernst Cassirer.[254] É comum ouvirmos que a perspectiva reproduz o modo natural de ver, isto é, que vemos em perspectiva. No entanto, o ponto de partida de qualquer estudo sobre esta matéria exigirá que a compreendamos tal como ela é: um sistema artificial que permite representar um espaço tridimensional e unitário sobre um plano. É neste momento que se compreende e se reconhece a fórmula simbólica de Cassirer, descendente por sua vez do conceito kantiano de espaço.

Antes de nos debruçarmos sobre o estudo do manuscrito sobre perspectiva do jesuíta Inácio Vieira, fruto de conhecimentos adquiridos em textos ou em lições que recebera em épocas anteriores (como a referência acima sobre o texto de Felipe Nunes), seria conveniente rever alguns teóricos portugueses preocupados com a representação perspéctica aplicada na pintura.[255] Vale a pena referir-mo-nos a alguns nomes de autores não portugueses que de certo modo influenciaram o universo artístico e teórico em Portugal (e em toda a Europa a partir do Renascimento, até finais do século XVII) entre os séculos XVII e XVIII. Esta difusão irá ocorrer não só através da própria divulgação do conteúdo de

[254] Ernst Cassirer, *Mito e Concetto*, Florença, La Nova Itália, 1992, p. 100. Segundo o autor, "si puo assumere il concetto del simbólico in modo da intendere con esso una "direzione" completamente determinata del concepire e del configurare spirituali, che come tale ha poi fronte a sé una "controdirezione" non meno determinata. (usamos a tradução italiana do original alemão de 1925).

[255] Para uma visão de síntese (com referência bibliográfica) em relação a teóricos portugueses preocupados com este argumento veja: Magno Moraes Mello, *Perspectiva Pictorum – As arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII*, (tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa), 2002; Nuno Saldanha, "A literatura artística setecentista", in *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, pp. 203-213; Pictura Poesis (tese de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1993); J. M. Simões Ferreira, *História da arquitetura no ocidente*. Lisboa: 2010.

seus textos, mas também através da circulação de gravuras, não só sob o ponto de vista da iconografia religiosa ou mitológica, mas, ainda, em relação a partes soltas de alguns tratados de perspectiva, de pintura ou áreas afins. Este tema, no universo luso-brasileiro, não está completamente examinado, apesar de em Portugal estar mais adiantado do que no Brasil. O seu estudo tem tido avanços e iniciativas não só respeitantes à arquitetura, mas também a pesquisas sobre tratados de pintura, sobre música, desenho e escultura.[256] Todavia, o estudo dos tratados em Portugal é um campo novo e que necessita ser devidamente descortinado. Para compreender a questão da representação perspectivada, primeiro sob um ponto de vista especulativo e depois prático, é importante realizar um estudo de conjunto, não só respectivo a textos impressos, mas também a manuscritos, que abundam entre as inúmeras bibliotecas luso-brasileiras.

Inicialmente e como ponto de referência para muitos pintores e teóricos da perspectiva, cite-se aqui um dos mais significativos textos da segunda metade do Quinhentos, o *Le due regole della prospettiva*, de Jacopo Barozzi, chamado Vignola (1507-1573);[257] não ignorando o tratado de Piero della Francesca,

[256] Para a arquitetura, ver Rafael Moreira, "Tratados de arquitetura", in D*icionário da Arte Barroca em Portugal,* Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 492-494; do mesmo autor, e sobre arquitetura militar, ver "Engenharia militar", in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, 155-159. Para a pintura, ver Nuno Saldanha, "A literatura artística setecentista", in Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, pp. 203-213; Pictura Poesis (tese de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1993); "Tratados de pintura", in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 496-499. Sobre escultura, ver "Tratados de escultura", in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 498-496; Sobre o desenho, ver Margarida Calado, "Desenho", in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 146-148; Joaquim Oliveira Caetano e Miguel Soromenho, *A Ciência do Desenho*, Lisboa, BNL, 2001. Refere-se que recentemente foi publicado uma significativa investigação sobre este argumento em Portugal: Cfr. Ana Duarte Rodrigues, Rafael Moreira, *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011. Este último com uma significativa atualização bibliográfica sobre a tratadística em Portugal. Lembre-se ainda que as investigações de Ana Duarte e Rafael Moreira fazem parte de um grupo de pesquisa financiado pela Fundação Ciência e Tecnologia, em Lisboa, projeto este intitulado Projecto Arts Treatises in Portugal, coordenado por estes dois investigadores e que conta com a participação de tantos outros pesquisadores.

[257] Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarj del R. P. M. Egnatio Danti*, Roma, 1583. A bibliografia sobre os estudos referente a este arquiteto-pintor é muito vasta e diversificada, citaremos aqui os textos onde é possível encontrar uma vasta referência sobre seu trabalho: Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, n.º 9/10, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, e Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitetura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988.

intitulado *Da perspectiva pingendi*, compilado no fim do século XV, e o de Leon Battista Alberti[258] (1404-1472), em 1435. Em França, em 1505, aparecerá o *De artificiali perspectiva*, por Jean Pèlerin, (1435-1524).[259] Logo em seguida Sebastiano Serlio (1475-1554), no *Secondo libro do seu Trattato de architectura*, publicado em 1545, estuda igualmente a perspectiva. Em 1568, Daniel Barbaro (1513-1570), publica *La pratica della prospettiva (...)*; em 1596, era publicada *La pratica di prospettiva del cavaliere*, de Lorenzo Sirigatti (? -1597)[260]; logo depois o *Artis perspectivae plurium genenerum elegantissimae formulae, multigenis forctibus nonnullisq (ue) hortulis (...)*, de Hans Vredman de Vries (1527-1604).[261] No século XVII, a teoria sobre a perspectiva avança de modo impressionante. Assim, vê-se a obra *Perspectivae libri se*x, de Guidobaldo del Monte[262] (1545-1607), publicada em 1600. Outro grande matemático, Girard Désargues (1593-1661),[263] irá expor o *Méthode universale de metre en perspective les objects donnés réellement ou en devis, avec leurs proportions (...),*

---

[257] Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarj del R. P. M. Egnatio Danti*, Roma, 1583. A bibliografia sobre os estudos referente a este arquiteto-pintor é muito vasta e diversificada, citaremos aqui os textos onde é possível encontrar uma vasta referência sobre seu trabalho: Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, n.º 9/10, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, e Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitetura de Alberti a Ledoux, Madrid*, Hermann Blume, 1988.

[258] Leon Battista, *De pictura*, 1540: Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través – La perspectiva en las artes,* Madrid, Siruela, p. 54 e 58; João Pedro Xavier, *Perspectiva, perspectiva acelerada e contraperspectiva*, Porto, FAUP Publicações, 1997, pp. 17-93: neste estudo faz-se uma evolução do sistema "brunelesquiano" até ao sistema das duas regras de Vignola. Ainda sobre Alberti, ver a abordagem de Joaquim Garriga*,* "La intersegazione de Leon Battista Alberti I", in *Revista del Departament d'Història de L'Art Universitat de Barcelona*, n. º 20, 1994, pp. 11-57.

[259] Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, n. º 9/10, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, pp. 311-312; Andrés de Mesa*, "Entre la práctica artesanal y la teoria de la visión.* El concepto de pirâmide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pèlerin Viator*"*, in *D'Art perspectiva i Espai Figuratiu*, vol. 20, Barcelona, 1994, pp. 59-113.

[260]Lorenzo Sirigatti, *La pratica della prospettiva*, Veneza, 1625. Veja um pequeno estudo em: Wiebenson, Dora, *Los Tratados de Arquitetura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, p.212.

[261] Martim Kemp, *La Scienza dell'Arte, Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat, Firenze,* Giunti, 1994, p. 128: artista plenamente inserido na atmosfera do maneirismo do momento: ver as figuras 210-212; Luigi Vagnetti, "Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel cinquecento", *La Prospettiva Rinascimentale Codificazioni e Trasgressioni, Firenze*, 1980, pp. 463-464; Harry Robin, The Scientific Image, New York, Freeman, 1992, p. 203.

[262] Guidubaldo del Monte, *Perspectiva libri sex, Veneza*, 1609. Confira análise em: Martim Kemp, *op. cit.*, p. 103.

[263] Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, n.º 9-10, Firenze, 1979, pp. 389-390; Dora Wieberson, *Los tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux, Hermann Blume*, 1988, pp. 217-218.

publicado em Paris, em 1630. Um pouco mais tarde aparece a obra de Jean Le Dubreuil[264] (1602-1670), *La perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects (...),* em 1642 (conhecendo muitas reedições ao longo dos séculos XVII e XVIII). Paralelamente a toda esta situação, a década de trinta do século XVII iria continuar a criar novas possibilidades. As questões sobre a perspectiva cilíndrica foram elaboradas pelo matemático Jean Louise Vaulezard na *Perspective cylindrique et conique, ou Traité des apparences (...)*, publicada em 1630; do pintor e também matemático Jean François Niceron (1613-1646)[265], com a obra *La perspective curieuse, ou Magie artificielle dês effets merveilleux de l'optique (...)*, obra publicada em Paris em 1638. No final do século XVII, surgem mais algumas publicações que marcaram a extensão pictórica da construção perspectivada. Em 1672 aparece a primeira edição dos *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla (...)* por Giulio Troili (1613-1685)[266], considerado mais como um tratado/manual do que um estudo ou reflexões conceptuais. A segunda edição do seu tratado foi publicada em 1683 com o título Paradossi overo fiori e frutti di prospettiva pratica parte terza, na qual incluía uma tradução do ensaio do padre Cristóvão Scheiner, publicado em 1631.[267]

[264] Jean le Dubreuil, *La perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfevres, brodeurs, tapissiers, età autres se servans du Dessein. Par un Parisien, Religieux de la Compagnie de Jesus*, Paris, 1642. Sobre a polémica deste tratadista com Abrahm Bosse, ver Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-19, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, pp. 394-396; Dora Wieberson, *Los tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*, Hermann Blume, 1988. pp. 219-220; Martim Kemp, *La Scienza dell'Arte, Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994, p. 103. Este tratado em 3 volumes existe na BNP.

[265] Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, n.º 9-19, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979 ; Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela, 2000, p. 401.

[266] Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, n. º 9-10, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, p. 413, afirma que Troili não só conhecia, como também usou muito o tratado de Jean Dubreuil; Ingrid Sjostrom, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stocolm, 1978. Sobre Troili vale a pena conferir: Marinella Pigozzi, "Andrea Pozzo tra Giulio Toili e Ferdinando Galli Bibiena", in *Atti del Convegno Internazionale – Andrea Pozzo*, Valsolda, Echeo, 2011, p.31-44.

[267] Dora Wiebenson, *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux*, Hermann Blume, 1988, pp. 223-224; Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva*, n.º 9-10, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979.

Ainda no final do século XVII a perspectiva contaria com uma obra de extrema importância, um clássico do gênero. Trata-se da obra do jesuíta Andrea Pozzo[268], cujo texto influenciaria grande parte dos tratados de perspectiva do período setecentista, e que está amplamente referido nos estudos de Inácio Vieira.

A construção perspéctica do espaço, para os jesuítas, pode ser considerada como um modo de construção racional e prática no modo ou na "forma" do jesuíta, como bem observou Massimo Pampaloni.[269] Assim, além da sistemática da construção perspectivada do espaço, a arte barroca está vinculada às diretrizes da Contrarreforma, período em que se inicia uma maior comunicação entre o homem e a obra de arte, num ousado sentido de persuasão/sedução. Sabe-se que a cenografia instituída em qualquer interior de qualquer templo, a partir da Contrarreforma, irá refletir o esforço jesuíta de levar para mais perto dos devotos a mensagem do Evangelho, assim induzidos a se comunicar com as personagens ali representadas e em perfeita sintonia com as ideias de Inácio de Loyola expressas nos seus *Exercícios espirituais:*

> Retomando o que foi tratado anteriormente, é fundamental ter sempre em mente que a busca a Deus é constante e depende de um discernimento apropriado e uma adequada avaliação. O que mais impressiona é que tudo isso descende de uma praticidade do modo de vida do jesuíta.

---

[268] Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architetorum*, 2 vols. Roma, 1693/1700. É importante referir igualmente o texto de H. Pfeiffer S.J. "Pozzo e la spiritualità dela Compagnia di Gesù", in *Andrea Pozzo*, (org. Alberta Battisti), Milão/trento, 1996. Veja recentemente: *Mirabili disinganni, Andrea Pozzo (Trento 1642- Viena 1709) pittore e architetto gesuita*,(org. R. Bosel e Lydia Salviucci Insolera) – catálogo da exposição, Roma, 2010; Elizabetta Corsi, *La Fabrica de las Ilusones – los jesuítas y La difusion de La perspectiva lineal em China, 1698-1766*. Mexico, El Colegio de México: 2004; H. Pfeiffer S.J., "Pozzo e la spiritualità dela Compagnia di Gesù", In *Andrea Pozzo*, (org. A. Battisti), Milão, 1996; Elisabetta Corsi, "La fortuna del trattado oltre i confini dell'Europa".In: Richard Bosel, e Lydia Salviucci Insolera. *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento, 1642 – Vienna, 1709) Pintte e architetto gesuita*. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2010; Robert, C Enggass, "La Chiesa trionfante e l' áffresco della volta del Gesù". In: *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio*, Milano: Skira, 1999; Sobre Andrea Pozzo e sua repercussão na Europa, na América e na China foram organizados a partir de 2009 até 2010 uma série de congressos internacionais sobre sua obra teórica e a praticidade didádica na organização de seu texto. As indicações acima contêm referências bibliográficas destes encontros internacionais.

[269] Massimo Pampaloni, "A forma do jesuíta: os Exercícios Espirituais", IN *Cultura, Arte e História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello), Fino Traço, Belo Horizonte, 2014, pp. 15-24

> Esta praticidade é encontrada na regra do tanto quanto. Ou seja: estar atento e próximo ao que aproxima ao fim desejado e se afastar das coisas quando este fim maior for prejudicado[270].

Esta postura encontra eco no

> Princípio e Fundamento, pois o homem foi criado para falar, fazer reverência e servir a Deus nosso senhor e mediante isso, salvar a sua alma; e as coisas sobre a face da Terra foram criadas para o homem, e para ajudá-lo no prosseguimento do fim para o qual fora criado. De modo que, usará delas tanto quanto para alcançar o seu fim e tanto quanto se libertará delas se isso impedir a concretização do mesmo[271].

Portanto, o contexto divino deve tornar-se mais próximo e sensível em relação às paixões humanas. Com tal ânimo, compreende-se bem como a Igreja foi ao encontro da "forma barroca" sem qualquer reserva.[272] E podemos indagar-nos

> che cosa sia il barocco nel suo motivo più profondamente spirituale non riguarda gli interssi della chiesa, che invece al barocco si rivolge come a strumento particolarmente adatto alle nuove finalità da perseguire. Senso, immaginazione e fantasia popolari possono trovare nel nuovo stile un appagamento e un impulso di forza eccezionale. Lo splendore dei tempi, la liberta delle fantasie, l'inesauribile creatività delle forme più ardite, i marmi, i bronzi, gli stucchi, le luci, i colori, tutto vale a sedure l'occhio incantato e a sollevare gli animi in un'atmosfera gioiosa.[273]

---

[270] Magno Moraes Mello, "Diante da eficácia das imagens – saber ver a pintura no Brasil Colonial", IN *Revista E-HUM*, vol. 13, n.º 1, Janeiro/Julho, 2020, p.50.

[271] Santiago Arzubialde S. J., *Ejercicios Espirituais de S. Ignacio*. Hostoria y Analisis, Bilbal, Mensajero Sal Terrae, 1991, pp. 71-73.

[272] Cfr. William V. Bangert, *História da Companhia de Jesus, Porto: Apostolado*, S. Paulo, Loyola, 1985; Aldo Scaglione, The Liberal Arts and the Jesuit College Systems, Amsterdam, Phil., John Benjamins, 1986; Ugo Baldini, Saggi sulla Cultura della Compagnia di Gesú (secoli XVI-XVIII), Padova, CLEUP Editrice, 2000; Romano Gatto, Tra scienza e immaginazione. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.),Firenze, *Olschki*, 1994.

[273] Ugo Spirito, "Barocco e Controriforma", in *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1954, p. 214.

É perante todo esse discurso em torno da relação barroco/Contrarreforma que a representação perspectivada passa a ser um meio científico à disposição da postura da Igreja pós-tridentina.[274]

Cabe destacar que muitos jesuítas se interessaram por estas questões matemáticas e geométricas da projeção espacial num plano, e que instrumentalizaram este processo para uma melhor atuação da sua mensagem. É o veículo efetivo da comunicação e da representação visual. O que importa é a constante procura da companhia em levar até aos fiéis uma composição ordenada e sistemática do universo, segundo os seus próprios ideais de conduta e de valores. Não se pode esquecer que para Inácio de Loyola a meditação estava identificada com a memória artificial, e não com a memória natural.

A questão central é saber o que tudo isso tem a ver com a representação perspectivada e por que razão estes religiosos (cite-se aqui um exemplo clássico com Grosseteste no século XIII) iriam preocupar-se com questões tão complexas como a estruturação do espaço em termos de projeções e construções perspectivadas e propriedades dos raios luminosos. Responder a esta questão em sua totalidade neste momento não é possível, entretanto, pode afirmar-se que no centro do problema está a instrumentalização de um método para alcançar as suas finalidades mais profundas: mover à piedade e aumentar a devoção numa sólida elevação do sentimento e da fé. A configuração de um espaço que imitava a realidade era a forma mais rápida, objetiva e sedutora de dar a mensagem pretendida. Estudar as leis da construção espacial

[274] Arthur H. Chen, Macao: *Transporting the Idea of Linear Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macao, 1998, p. 16. Sobre esta relação da arte barroca com a Contra Reforma veja outros autores específicos: Carlo Giulio Argan, "La «Retorica» e l'Arte Barocca", in *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955; Carlo Giulio Argan,"La «Retorica» e l'arte barocca", in R*etorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955; Rosario Assunto, "L'universo come Spettacolo e L'unità de Infinito", in *Infinito e Contemplazione, Gusto e Filosofia dell'Europa Barocca*, Napoli, 1979.

tornava-se um meio pedagógico e prático fundamental. O ponto mais expressivo destas ferramentas científicas, como a perspectiva, é que a busca e o encontro com Deus se torne o ponto essencial na vida prática e cotidiana do fruidor. Este encontro com Deus funciona com o olhar da imaginação. A decoração pictórica para os artistas jesuítas poderia ser este encontro ou esta busca até a divindade. Como nos diz Massimo Pampaloni: *"a experiência de entrar no lugar (no caso do interior de alguma igreja) representa um dos envolvimentos espirituais mais intensos por meio dos sentidos"*.[275] Ora, é a partir do conhecimento do mundo que se pode dizer o que é Deus, ou melhor, descobrir Deus desde o mundo, desde a natureza, e para tal usar a representação perspectiva do espaço pode ser um modo de tornar presente uma realidade invisível.

Como se sabe, o lugar e as imagens pretendidas nos Exercícios espirituais encontram eco na narrativa das Sagradas Escrituras. Inácio de Loyola usa a arte da memória para descrever as imagens ausentes dos *Exercícios espirituais*: primeiro, extrair a imagem; segundo, transformá-la em imagem divina (perfeita) e, por fim, retorná-la ao fiel em forma de vocábulo. Tendo na mente tais imagens, a "arte jesuíta" tem o interesse particular dos seus fins catequéticos.

Para chegar a uma composição, vendo-se o lugar numa espécie de cenário ou representação teatral, é que

> o desenvolvimento do teatro jesuíta coincide com o interesse dos tratadistas da Companhia de Jesus pela teoria do drama, pela arquitetura teatral e pelas invenções da "scenografia e da scenotecnica (...) Dubreuil foi o primeiro a apresentar em seu tratado um modelo de cenografia em perspectiva prevalecendo o uso de bastidores ao invés do

[275] Massimo Pampaloni, "A forma do jesuíta: os Exercícios Espirituais", IN *Cultura, Arte e História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello), Fino Traço, Belo Horizonte, 2014, p. 21.

> uso de elementos de relevo (...) o que significava que a profundidade da cena era limitada tanto na realidade como no efeito óptico.[276]

Foi o interesse pela imaginação que permitiu que a representação perspectivada difundisse esse ideal: uma cena representada em perspectiva organiza a distância entre o fiel, no espaço terreno, e os santos, no espaço divino. Nesse sentido, os jesuítas conseguem juntar arte, conhecimento (ciência/tecnologia) e cristianismo. O culto da fé e da revelação transformam-se no conhecimento do absoluto através dos sentidos, na percepção tridimensional do espaço. É a arquitetura de uma pseudo-ordem cristã do universo conseguida graças a uma origem geométrica e sistematizada do infinito – o triunfo da retórica visual do ut pictura sermones. A ciência tinha agora a função de difundir métodos que justificassem a veracidade do mundo espiritual para uma completa persuasão e nesta tarefa científica os jesuítas eram também os protagonistas.

A perspectiva linear[277] ou *artificialis* torna-se assim o único modo de explicar (a ferramenta necessária a partir do que foi colocado anteriormente na regra do tanto quanto) ou de expor a configuração infinita do universo, de modo finito e perceptível aos olhos do fruidor. Não se pode esquecer que estamos numa época que buscou, na imagem, a representação da grandeza e da eloquência, muitas vezes ativada pelos tratados de arquitetura e/ou perspectiva em toda a Europa. Não questionaremos o universo da produção dos tratados portugueses a partir do século XVI até

[276] Irene Maurczarz, "La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatral al Collegio Romano: Maciej Sorbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo", in *Convegno di Studi I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Roma, 1994, pp. 349, 361-364 (referência traduzida por nós). Veja também sobre a tratadística: Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitetura de Alberti a Ledoux*, Madrid: Hermann Blume, 1988.

[277] Giulio Carlo Argan e Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Paris, Les Editions de la Passion, 1990; e Javier Navarro de Zuvillaga, Mirando a través La Perspectiva en lás Artes, Madrid, Serbal, 2000, p. 54; Rocco Sinisgalli, *Una Storia della Scena Prospettica dal Rinascimento al Barocco*, Fiesole Firenze, Edizioni Cadmo, 1998; Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, nº9-10, Florença, Libreria Editrice Fiorentina, 1979.

o fim do século XVIII, pois trata-se de uma tarefa muito complexa e merecedora de um espaço próprio e um minucioso estudo.[278]

Neste seguimento, nosso percurso segue para o século XVIII, quando Portugal irá conhecer, na sua primeira metade, um momento propício com a abertura do país ao estrangeiro, não só na procura de uma nova estética, mas também com uma abertura ao ensino: as condições financeiras propícias, com o novo ciclo econômico da Capitania do Ouro e, apenas como lembrança desta nova proposta cultural/artística, a Academia Portuguesa em Roma funcionando entre 1718 e 1728.[279]

Como foi acenado no princípio deste texto, alguns precedentes eram inevitáveis para situar nosso problema e melhor contextualizar nosso estudo, associando-o ao momento da linguagem figurativa do barroco: o Tratado de perspectiva, escrito por Inácio Vieira durante o período em que lecionava no Colégio de Santo Antão, em Lisboa. É neste sentido que se impõe alguns esclarecimentos, que o próprio tratadista acha pertinente:

> Ja dicemos asima que este quadro todo era pratico, e se derigia à praxe; e asim como na Architetonica primeiro se entende nos fundamentos, do que se levante a fabrica, asim tambem a sciencia da perspectiua primeiro deue tratar dos seos fundamentos: pello que em primeiro lugar daremos toda a ichnografia geometrica, e como se pode, e se deue por em perspectiua no lenso com o methodo mais facil que puder; ainda que em alguns cazos seja necessario estenderse mais. Tambem dicemos [sic] que nella desudaremos [sic] nos planos horizontais, principalmente naquelles em que insiste a taboa; ainda que tambem

[278] Nuno Saldanha, "A muda poesia. As poéticas da pintura no Portugal de Seiscentos", in *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, IPPAR, 1998, pp. 85-105; veja também Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and The Arts*, 2.ª ed. Princeton, 1980, p. 183. Um dos maiores especialistas da relação entre Filosofia e Arte do Renascimento até ao século XVIII: era alemão, fugido em 1935 para a América.

[279] Vale a pena uma lembrança a um texto muito significativo que irá abordar expressamente a presença de alunos portugueses na Academia de San Luca em Roma e abordando sua existência a uma gravura muito sugestiva impressa em 1728 por Nicolas Dorigny, a partir de um desenho de Carlo Matatti: Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, pp. 187-196.

> hauemos de dar methodo de dilinear em outros planos a esse paralelos, ainda que estejaõ sobre, ou debaxo do tal plano horizontal.[280]

Sendo assim, como esta referência demonstra, o ensino de matemática e de perspectiva eram o centro das atenções, dando a esta aula um grande prestígio. Recorde-se que esta aula era independente, pública e com um *curriculum* mais alargado em comparação com outras no país, pois deveria atingir também os homens do mar e as suas necessidades de conhecimento marítimo.[281] Neste sentido, era fundamental que esta aula continuasse. Lembro ao leitor que esta aula de matemática/cosmografia foi iniciada em 1590, e existiu ininterruptamente até 1759, quando a Companhia de Jesus foi expulsa de Portugal; portanto, quase trezentos anos de ensino e preocupação com questões científicas, refletindo-se num universo artístico de grande significado, como foi a primeira metade do século XVIII português. A contribuição do ensino jesuítico em Portugal durante esta fase não foi evidenciada em sua totalidade, salvo estudos específicos que já foram relatados aqui em citações anteriores. Outro ponto fulcral destas aulas era o fato ou a necessidade de haver professores no próprio país para assegurar não só o sucesso do curso, mas a sua assiduidade. Surge, assim, a necessidade de dar a melhor formação matemática a alguns religiosos que seriam os futuros professores. Sem aprofundar estes pontos, mas apenas reconhecendo a sua importância, toda essa iniciativa resultou de modo excepcional, pois a partir do Setecentos os professores que ensinariam matemática nas três maiores escolas jesuítas do país seriam portugueses.

É a este contexto de extrema complexidade que nos ateremos a partir deste momento. O tratado de perspectiva do Pe.

[280] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 35.
[281] Ana Isabel Rosendo, *Inácio Monteiro e o Ensino da Matemática em Portugal no Século XVIII*, Coimbra, Departamento de Matemática da Universidade de Coimbra, 1998, p. 35.

Inácio Vieira, aqui em análise, trata de uma ciência que tem como ponto central a construção de objetos tridimensionais em uma superfície bidimensional: num dado suporte, que pode ser plano ou curvo/esférico, atendendo a pinturas retabulares, pinturas em tetos ou cenas perspécticas em espaços cenográficos, estas imagens produzirão ou terão a capacidade de dar a ilusão de profundidade e a de relevo.

Não é nossa intenção analisar exclusivamente o manuscrito citado, pois seu conteúdo é demasiado complexo para ser sintetizado como um capítulo e inserido num contexto mais abrangente como este. Neste momento a questão que mais nos interessa e nos preocupa é a de dar a conhecer ao público interessado e ao estudioso de História da arte este precioso texto, até então encoberto nos arquivos da Biblioteca Nacional de Portugal.[282] O ambiente histórico/cultural que nos interessa é a primeira metade do século XVIII, durante parte do reinado de D. Pedro II, que marca o início de um novo processo cultural, coincidindo com a presença do pintor-decorador Vincenzo Bacherelli, que é documentado em Lisboa entre os anos de 1701 e 1720, e o reinado de D. João V. Estamos também atentos a esta cronologia, porque o *Tratado de perspectiva* se relaciona com o *Tratado de óptica* escrito em 1714 pelo mesmo Inácio Vieira. Sendo que no primeiro vêm referidos (em alguns momentos) assuntos que Vieira reconhece como pontos fundamentais para o entendimento de certos quadros mais complexos ou que necessitariam de adicionais explicações. Em vista disso, nas aulas os conhecimentos sobre perspectiva e sobre óptica eram relacionados de modo didático e pedagógico pelo jesuíta. Uma condução pré-definida por Inácio Vieira, já que em muitas destas passagens, em seu manuscrito, chama a atenção de seus alunos

[282] Magno Moraes Mello, Henrique Leitão, "A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: o tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J. (1715)". In *Revista de História da Arte – Instituto de História daArte - UNL*, Lisboa, n.º 1, 2005, p. 95-142. Este texto é o primeiro em analisar este manuscrito. Atualmente outros estudos já foram publicados sobre os tratados de Inácio Vieira, seja de modo específico, seja inserido em teses doutorais.

dando-lhes conselhos ou mesmo entusiasmando-os no duro estudo desta ciência. Seu texto não atende apenas ao estudioso de ciência matemática ou ao universo dos alunos da companhia, mas, provavelmente, também a pintores-cenógrafos que tivessem alguma curiosidade em relação a procedimentos necessários à preparação de cenas perspécticas. Assim, nosso interesse conjuga ciência/técnica/métodos de representação/religião/arte. Fatores presente no seio da Companhia de Jesus desde o princípio de sua formatação curricular no século XVI. Todos estes aspectos foram cruciais. Consequentemente, entre 1714 e 1717, Vieira escreveria sobre óptica, perspectiva, catóptrica e dióptrica. É importante que se diga que estes dois últimos temas foram discutidos e escritos entre os anos de 1716 e 1717, encadernados num mesmo livro. Temas sempre relacionados e em perfeita disposição didática nas suas abordagens, de modo que a disposição cronológica não é por acaso. No manuscrito sobre catóptrica, o conteúdo está dividido em três livros, a saber:

> Da reflexão e dos espelhos planos; Dos espelhos convexos; e Dos espelhos côncavos. No manuscrito sobre dióptrica, encontramos novamente a subdivisão em três livros: Da refração e dos óculos considerados cada um por si; Das várias combinações dos óculos; Do lugar da imagem e da refração dos corpos colorados. Logo a seguir, entre os fólios 681 e 708, Inácio Vieira apresenta-nos o primeiro apêndice: Das praxes desta matéria – Praxe numero 1, Da lanterna mágica.

Este pode ser considerado o único texto escrito em Portugal sobre este tema. Note-se que este tratado está diretamente associado à experiência da câmera escura. Por sua vez, estes manuscritos sobre catóptrica e dióptrica devem juntar-se, como complemento teórico, ao *Tratado de óptica*,[283] escrito no Colégio de Santo Antão no ano de 1714, provavelmente inspirado no *Tratado XX da Óptica* de Milliet Dechales, composto por três

[282] Inácio Vieira, *Tratado da Óptica*, Lisboa, 1714.

livros. Este manuscrito sobre óptica apresenta os princípios anatômicos e fisiológicos do olho; descrição dos princípios gerais dos raios visuais; ilusão óptica; curiosidades e aplicações várias. Seguramente, a Aula da Esfera em Santo Antão não tratava apenas de lições sobre cosmografia (argumento principal na Aula da Esfera desde 1590), mas incluía também todos estes textos, sendo o curso público o único lecionado em português. E como o próprio Inácio Vieira diria,

> depois de darmos a notícia suficiente da Optica, e Perspectiva partes ambas que pertencem à vista, pois tratão dos rayos diretos, seguese na ordem tratarmos da Catoptrica sciencia digna de todo o cuidado; e aplicação, em cuja consideração achem os rayos reflexos: esta parte tem por nome Caoptrica derivada da palavra grega Catoptrão, que ual o mesmo que spelho, aonde refletem os rayos da lus, cuja reflexão, ou capacidade para ella he hua das principais propriedades da lus (...).[284]

Ora, paralelamente a questões sobre a óptica e a fisiologia da visão (a perspectiva), era também importante referir e ensinar questões sobre luminosidades, refração dos corpos, as inúmeras questões sobre funcionalidade, utilidade e propriedade dos espelhos, tantas vezes em sintonia com os artistas preocupados com as propriedades da visão. Para muitos historiadores os espelhos eram verdadeiras máquinas de ver e de desenhar.[285] Tudo voltado para que o aluno pudesse compreender todos os aspectos científicos que circundam a representação do espaço e de objetos em perspectiva. Para além destes processos matemáticos e geométricos, Vieira também dava muita importância ao conhecimento da arquitetura e todas as suas disposições. Basta que recorramos aos fólios 90 e o fólio 221 do *Tratado de perspectiva* para ver como ele analisa grande parte da arquitetura civil em sua *Digressaõ oportuna*. Aqui é possível

[284] Inácio Vieira, *Tratado de Catóptrica e Dióptrica*, 1717, fl. 1.

[285] Refere-se aqui o título de um dos capítulos da obra de Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*, Siruela, Madrid, 1996, pp. 65-108.

ver citada toda a história da arquitetura, desde Vitrúvio até o século XVII, passando por diversos autores como *Vitrúvio, Leon Battista Alberti, Dürer, Daniele Barbaro, Scamozzi,*[286] *Vignola, Frei Lourenço de São Nicolau*,[287] *Sebastiano Serlio, Jean Bullant (1515-1578)*[288], *Bramante, Vingnola, Pietro Cataneo, Milliet Dechales, Giuseppe Viola Zanini (1575/80-1631), De l'Orme, Philibert (1514-1570), Andrea Palladio, Andrea Pozzo,*[289] este último sempre em confronto ou paralelo com Dechales, e, quase no fim deste capítulo aparecem outros nomes como *Johann Zahn e Cornelius Agrippa von Netteschein (1486-1535)*. Ora, no parágrafo 156, fólio 90, Ponto 1º:

> Dos termos principais desta materia, [Inácio Vieira escreve] Alguém condenará esta diggressaõ a quem parece intentar somente tratar da Prespetiva, porem como esta sciencia naõ pode dar hum passo sem conhecer os principios, porporçoens, e medidas das sinco ordens, que a Architetura Civil comprehende naõ mereserá [ ] para a coriosidade; e formar hu' prespetivo tratar juntamente da Architetonica; pois todos sabemos, que a Prespetiva toda se empenha em formar em plano com cores, e pincel a valentia da Architetura, expondo com todos resaltos e sacadas, medidas, e porporçoens, o que o architeto // [fol. 91] mais destro pôs em solido, para admiraçaõ da arte, ornato dos edificios, e gostozo galenteio da vista. [Para justificar esta análise, Vieira no fólio 222 diz:] Depois de hua digressaõ taõ prolixa, que a naõ ser a coriozidade dos meos ouvintes taõ grande, a digna de toda a explanaçaõ podia ter cauzado muito fastio, já era tempo de tocar e correr, e tornarmos ao intento principal de que nos tinhamos desviado. Se bem julgo, que a materia por ser da perspectiua pedia alguã nota da Architetonica Civil, e porque principalmente nella se exercita esta arte: e por isto os Autores, que a professaõ falaõ da mesma Architetura Civil ainda que com menos

[286] Vincenzo Scamozzi (1552/57-1616), *Dell'idea dell'Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi divisa in X Libri, Venecia,* 1616. O contacto de Vieira com a obra de Scamozzi deve tê-lo ajudado na sua *"digressão oportuna"* da arquitetura civil.

[287] Frei Lorenzo de San Nicolás (1595-1679). *Arte y Uso de la Architectura, Madrid*, 1633. Em 1665 este frei agostinho publicaria a *Segunda Parte del Arte y Uso de la Architectura*. A obra deste espanhol é essencialmente prática e didática. Percebe-se isso nos títulos dos capítulos e dos subcapítulos de sua obra.

[288] Jean Bullant, *Reigle généralle d'architecture dês cinq manèirès de colonnes*, Paris, 1568

[289] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 90.

> extenção, do que nos o fizemos. E o irmão Andre Posso da Companhia rezumio todas as medidas, e de diversos Autores que tratavaõ della ex professo a hua das suas estampas, que eu detremino [?] trasladar na figura 247: agora torno ao nosso primeiro [?] disuello, e que foi primeiro na intensaõ.[290]

Em vista disso, as noções de arquitetura serão fundamentais, mas o objetivo é mesmo a perspectiva. Repare-se que este argumento está agregado diretamente com o conhecimento das ordens arquitetônicas e seu sistema de proporcionalidades, pois não deixa de notar que

> o nome de architeto inventaraõ os Gregos, o que se compoé da palavra grega archos, qual o mesmo que principe, e teto, que significa official; e val o mesmo, que chamar ao official, isto he ao architeto, principe de todos os artifices, e architetura sciencia que julga todas as artes. Por todos os titulos parece ser es // [fol. 92] ta arte ademiravel. A Architetura consta de muitas partes que todas se ordenaõ a formar hu' corpo bem composto,[291] e bem ordenado, e cada hua tem seo nome especial de que darei alguns (...). [292]

Como vemos, sua atitude é mesmo de professor: os conhecimentos vão desde os conceitos mais rudimentares até uma postura mais complexa. O texto de Vieira está também condicionado para representar visualmente uma grandeza arquitetônico que não existe na realidade, isto é, a construção tridimensional do espaço e dos volumes. O nosso jesuíta era bem consciente disso, pois suas noções vão desde os conceitos básicos da perspectiva e da geometria: a sintaxe da forma arquitetônica.

Outro aspecto interessante e que está presente no texto sobre perspectiva é a questão relativa à cenografia. Neste aspecto

[290] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 222.
[291] A palavra "ordem" vem do latim *ordo*, quer dizer corpo constituído.
[292] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 90.

ele trata tanto algumas questões relativas à construção de cenas práticas para um determinado programa cenográfico ou pictórico, como ainda expõe todo o seu processo teórico. Repare que no parágrafo 529 ele esclarece que

> He certo que as praxes que demos na linha 1ª saõ muito proprias deste ponto, e por isso será facil ao coriozo[293] entender o que uamos a dizer, se se tiuer exercitado no que temos dito: e asim querendo qualquer Architeto, ou prespetiuo pintar, ou dezenhar as senas de hu teatro, ou ja feito, ou que se ha de fazer, ha de formar em carta à // [fol. 313] parte a planta, e perfil na forma que uamos a dar (...); [mais adiante ele diz:] (...) quando se quizerem meter todas as senas em prespetiua cada hua per sy no tal cazo toda a planta das senas respeitará a mesma linha das secçoens como dicemos o que temos dito sobre esta planta de theatro mais ou menos fundo serue por ora por planta mais caprixoza, como costumaõ uzar os pintores, e architetos mais praticos; os quais pella uariedade dos inuentos naõ se podem sujeitar a canais taõ regulados, mas se ajustaõ ao teblado com canais ou compridos, ou curuos, conforme he nececario ao seo dezenho.

Isso permite deduzir que sua intenção não é somente especulativa, por assim dizer, mas também era voltada essencialmente para a praxe e a execução funcional: os procedimentos perspécticos eram essenciais. Todos os seus textos estão interligados e são encaminhados para a produção de cenas ilusionistas, fossem em painéis retabulares, em tetos planos, abobadados/cupulados ou em decorações para teatro. Este manuscrito sobre perspectiva é constituído por 399 fólios com 612 proposições, repletas de informações sobre um tema até então nunca abordado de modo prático e funcional num tratado português, para além do fato de integrar um interessante repertório iconográfico que pedagogicamente acompanha o texto. A sua estrutura ou metodologia expositiva segue o modelo

[293] Isso significa que em suas lições tem-se tanto alunos jesuítas como não jesuítas. O que nos permite deduzir que artistas ou perspécticos eram frequentadores de suas aulas. O próprio Vieira faz cenários perspécticos.

típico da Companhia de Jesus. Assim, no curso geral da ciência da matemática, o conteúdo programático iniciava-se com o estudo da óptica, da perspectiva, da catóptrica e da dióptrica. Esta estrutura passava a funcionar em Santo Antão desde as últimas décadas do século XVII, e acompanha a mesma disposição no cursus de Dechales, pois, como chama a atenção Pereira Gomes, a Companhia de Jesus foi a primeira instituição a preocupar-se com a formação pedagógica dos professores.[294] Portanto, esta pedagogia é nítida em passagens da obra Dos fundamentos da Perspectiva, quando

> Para que naõ falte couza algua à facilidade, he bem // [fol. 41] demos [sic] hua regra facil a este asumpto, e asim darei modo com que se elleue a figura sem linhas occultas, e mostrarei como sinco cubos se podem formar das suas plantas, e elleuaçoens. Para este fim se deuem fazer duas preparaçoens, e se quizerdes ainda em papel à parte.(...) Sobre outro papel disponhase o cito com duas linhas hua do plano, outra do horizonte, e juntamente o ponto occular O, e a perpendicular V da mesma grandeza, que a de sima, e fareis como està feito na figura 39, e fes o irmaõ Andre Posso na sua perspetiua pictorum primeira parte figura 6ª. Examinece [sic] com o compasso se 25, e 26 saõ iguais a NF, oponhaõse as tais iguais a esta (...) Para mais clareza he bem que proponhamos outro exemplo. Vemos na figura 43 deuedido o corpo em quatro cubos deuedidos, e assombrados (...)Transfirace a latitude (grifo nosso) geometrica CD da planta, e figura 40 para a linha do plano asim mesmo CD, e a longitude (grifo nosso) DE da planta para a linha do plano DE, e fazendo o que temos insinuado asima teremos a planta óptica (...)[295]

Percebe-se nitidamente a sua preocupação didática em relação ao ensino da delineação de elementos em perspectiva e suas propriedades. Note-se que Vieira usa os sistemas de coordenadas entre latitude e longitude para deslocar

---

[294] Cfr. Ana Isabel Rosendo, op. cit., p. 41; F. Rodrigues, Formação Intelectual do Jesuíta, Porto, 1917; A. A. Banha de Andrade, Contributos para *a História da Mentalidade Pedagógica Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; e Ugo Baldini, *"L'insegnamento della matematica nel Collegio di S. Antão a Lisbona*, 1590-1640", in, *A Companhia de Jesus e a Missionação no Oriente*, Lisboa, Brotéria e Fundação Oriente, 2000, pp. 275-310.

[295] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fols. 41-42.

seus desenhos, situar melhor a marcação para uma correta representação de suas imagens, suas elevações e assim organizar melhor os ângulos e os planos de qualquer figura. Este sistema encontra relação direta com o sistema cartográfico, argumento que era do conhecimento de Vieira como de muitos pintores que tratavam de decorações perspectivadas em tetos. A transferência do projeto inicial para o suporte a ser decorado com os elementos fictícios da arquitetura passa pelos conhecimentos cartográficos. É significativo ter sempre em mente que muitos pintores que estudavam e empregavam a perspectiva para a construção de suas cenas foram também, em alguns casos, cartógrafos.[296] A quadrícula ou rede de paralelos e de meridianos assinala a construção de projeções que ajudam ao preparador de cenas a orientar-se na transferência do desenho que conduzirá toda a execução da quadratura ou de cenas perspécticas para o teatro. Tudo dependerá do projeto inicial e/ou do suporte a ser aplicado. Veja no fim da explicação, o modo como chama a atenção quando, no princípio do parágrafo 70, diz: *"Finalmente ajudados do compasso transfiriremos para outro papel, ou lenso os angulos da planta, os quais nos daraõ nececariamente as linhas perpendiculares, e os angulos da secçaõ, ou perfil daraõ as linhas planas, porem as linhas uizoais tiralashemos para o ponto uizoal"* [297].

No abertura do *Tratado de Perspectiva*, Inácio Vieira situa o que para ele é fundamental para o leitor logo no princípio das lições:

> Daqui consequentemente se conclue que se entrepuzesemos entre o olho, e o objeto algu lenso, // [fol. 6] ou taboa, na qual se notem as comuas secçoens, que nella fazem os rayos principais, que ó objeto so difundem para a uista a formar a sua imagem, estas tais comuas secçõens da taboa, e dos rayos objetiuos notadas na mesma taboa formaraõ na reticular imagem semilhante e que faria o mesmo, ou os mesmo objetos. (...)[298]

[296] Se encontram tanto em Portugal quanto no Brasil entre os séculos XVIII e XIX pintores que também exerciam a função de cartógrafos. Em Minas Gerais Manuel da Costa Ataíde vem citado em documentação a sua capacidade de estudo e praxe do risco das Cartas Geograficas e Topograficas (...): Ivo Porto de Menezes, *Manuel da Costa Ataíde*, Edições Arquitetura, Belo Horizonte, 1965, p. 107.

[297] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 42.

Sua explicação continua, de modo a reforçar que *"donde o exercicio todo da perspectiua, arte de que tratamos neste lugar se uersa em buscar, e inquirir as secçoens comuas da taboa, e dos rayos, que os objetos mandaõ à potensia, seja, ou naõ, a taboa, ou grade plana, ou esferica; porque naõ fas cazo ao negocio (...)"*. No próximo parágrafo ele chama a atenção para a necessidade de determinar o ponto do olho para que a imagem possa ser vista de modo correto e sem deformações (provavelmente as deformações anamórficas):

> seguece [sic] tambem, que a tal imagem naõ pode produzir na potencia[299] a mesma uizaõ se naõ se uir de detreminado [sic] e certo lugar, ou ponto. Pello que toda a pintura deuece [sic] escolher certo e detreminado lugar para a uista, e detreminada distancia da tal potencia respeito da taboa; porque de outra maneira naõ poderá a imagem deixar de sahir desipada, disforme, e manca, e só acazo, e muito a cazo poderá sahir conforme, e reformada: por isso sempre se deue asignar logar e ponto do que se deue ver, e olhar para a taboa; e o qual ponto chamaõ comummente ponto de prospectiua.[300]

Logo em seguida explica um pouco o plano do seu texto e como pretende organizar os argumentos:

> diuidiremos este tratado em seis quadros deuididos em uariás linhas; o 1º quadro sera todo fundamental, especulativo; o 2º exporá com methodo perspectivo a ichnografia de todos os corpos no plano horizontal, e nos planos elevados; o 3º delineará os pontos que chamaõ occidentais; o 4º tratará das abóbedas, e mais adjacentes; o 5º dará a compiziçaõ de uariás taboas per sy so, e a reflexão, e as sombras; o 6º tratará do instrumento util à pratica.[301]

[298] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 6.
[299] Trata-se do ponto de vista. Esta expressão é muito usada ao longo do tratado.
[300] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 7.
[301] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 6.

Assim, o domínio do conteúdo por Vieira passava pelos estudos da óptica de Euclides e seus teoremas. Uma outra fonte de consulta citada imediatamente por Inácio Vieira é o texto do padre jesuíta Claude François Milliet Dechales (1621-1678).[302] Uma obra estruturada como *Cursus mundus mathematicus*, publicada em Paris em 1690 em quatro tomos, dos quais Inácio Vieira, para os três tratados citados, estudou cuidadosamente, exceto o Tomo III, no seu Tratado XXI, intitulado *Perspectiva seu de radio directo*, ao qual dedicaria uma maior e mais apurada atenção. Milliet Dechales publicou ainda estudos sobre Euclides *(Euclides elementorum libri octo)*. A sua obra pode ser avaliada como uma espécie de síntese dos conhecimentos matemáticos da segunda metade do século XVII.[303] Além das inúmeras ilustrações que acompanham a obra, o texto apresenta-se subdividido em 31 capítulos, todos escritos em latim.

Este conjunto de quatro volumes deve ser considerado como a base estrutural de ensino praticada pelos jesuítas nos diversos colégios em toda a Europa durante aquela época. Nossa atenção vai para o terceiro volume, mais precisamente, o Tratado XXI, que, por sua vez, se subdivide em seis Livros: *Fundamenta perspectivae; Ichonographia projecta; Scenographia; De puctis accidentalibus e corporum quomodocumque inclinatorum apparentiis; De laquearibus e fornicibus; De compositione plurium tabellarum separatum, de reflexione, de umbris e de parallelogrammo delineatorio.* Em comparação com a organização de Vieira, em seu texto sobre a perspectiva, verifica-se que a organização de suas ideias está muito próxima à estrutura da obra de Dechales. Percebe-se que tomava em consideração a estrutura organizativa do texto do jesuíta francês (naturalmente em comparações com

[302] Claude François Milliet Dechales, *Cursus Mundus Mathematicus*, 1674. Há um exemplar desta obra na Biblioteca da Marinha em Lisboa.

[303] Cfr. Pascal Julian, "L'a anamorphose murale du collége jésuite d'Aix-en-Provence: jusqu'à Lisbonne par la barbe de saint Pierre, in *Revue de l'Art,* n.º 123, 2002-04, pp. 17-26. Uma pintura em anamorfose, de 1710-1720, representando a vista panorâmica de Lisboa.

outras estruturas metodológicas, como por exemplo as de Andrea Pozzo).

A repercussão dos trabalhos de Milliet Dechales será vista na obra do oratoriano Tomás Vicente Tosca.[304] Este valenciano publicaria, entre os anos de 1707 e 1715, o seu C*ompendio mathematico*, constituído por nove tomos; e em 1721 escreve o *Compendium philosophicum*. Vicente Tosca trata a perspectiva no livro V, dedicando espaço à decoração de tetos e uma pequena parte sobre o escorço figurativo. De fato, encontramos os mesmos desenhos em Tosca, em Dechales e em Vieira.

Um aspecto que consideramos essencial para a relação entre estes três tratados é que quer o tratado de Tosca quer o de Inácio Vieira usam a mesma gravura publicada por Milliet Dechales na sua Proposição VIII, intitulada *De fornicibus et planis irregularibum*. Aspecto de significativa importância é que o tratado do jesuíta francês foi publicado ainda no fim do século XVII, o que prova a grande repercussão da sua obra e dos seus conhecimentos.

O texto de Inácio Vieira, se comparado com o de Dechales, permite deduzir que Vieira tivesse à frente a obra de Dechales, mas não a de Vicente Tosca (o que não significa que Vieira não conhecesse o texto do oratoriano de Valência). Nos tratados de Tosca e de Vieira percebe-se também o mesmo esquema para a projeção da figura humana: primeiro, a quadrícula num plano horizontal, e depois, a sua projeção numa superfície circular (sobre arcos, cúpulas ou abóbadas) usando as mesmas letras nos pontos que correspondem à delimitação da imagem numa mesma grade de coordenadas. Pode comparar-se o texto do jesuíta português com o texto de Milliet Dechales referente a esta imagem e verificar a sua direta correspondência. É muito

[304] A obra de Vicente Tosca foi examinada por José Maria Lopes Piñeiro e Victor Navarro Brotons, *Història de la Ciència al país Valencia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1995, pp. 326-333.

enriquecedor encontrar no texto de Inácio Vieira a indicação de como se pode representar a figura humana num suporte curvo, não obstante, Vieira não tencionava expor toda a complexidade da representação figurativa num suporte curvo. Todavia, é curiosa a sua preocupação com o escorço de figuras, pois em todo o tratado ele expõe apenas as questões perspécticas aplicadas às formas arquitetônicas. A disposição de Inácio Vieira em apresentar esta imagem indica-nos dois aspectos. Nota-se a forte dependência para com o texto de Dechales; uma preocupação em seguir o jesuíta francês ao longo de todo o texto, sem com isso aceitar a ideia de uma mera tradução literal, pois Vieira apresenta também outras regras, nomeadamente as de Andrea Pozzo. Em segundo lugar, reconhece a dificuldade em escorçar figuras humanas, que muitas vezes fogem a uma mecanização, que no caso de um fuste ou de um entablamento ocorre de modo mais evidente, sendo mais fácil solucionar os problemas enfrentados nos diversos suportes encontrados ou nas próprias disposições operativas durante os procedimentos. Em 1715, o jesuíta português parece escrever pensando em situações concretas dos pintores e da representação visual. O escorço acentuado da figura poderá descaracterizá-la e torná-la irreconhecível aos olhos do fruidor. Assim, Inácio Vieira chama a atenção para a importância de diferenciar a postura da figura humana num plano vertical ou horizontal e a mesma figura representada num suporte curvo, pois

> acontece muitas uezes naõ ser a taboa plana mas constar de superfice circular, elliptica, ou de qualquer outra figura, e muitas uezes consta de muitas superfices mistas de planas, e curuas, e de tal sorte irregulares que seja muito deficultozo e muitas uezes impossiuel achar ponto principal, linha horizontal, e pontos de distancia, pello que se deue recorrer à praxe mais uniuersal. Primo ou a superfice que fas uezes de taboa, isto he em que se quer pintar tem muito de uertical, ou tem muito de horizontal; isto he de tal sorte se expoem a uista que pondoce de premeio algum plano vertical, comodamente se occulta todo o dito quadro ou de tal sorte

> se ue que só se pode occultar por algum plano horizontal: seja pois este ultimo: Em primeiro lugar tenhace (sic) algua pintura em quadro à parte, ou seja da mesma grandeza VG com a abobeda ou dezigual e ou esteja deliniada para o plano horizontal, ou para teto plano pella praxe do nº 488, 489, ou de qualquer outro modo; e seja o retangulo BE (figura 290). Deuidace a imagem nos quadrados geometricos que quizermos; e deuidace tambem a abobeda em outros tantos quadrados; os quais quadrados seraõ deformados, e irregulares.[305]

Tal explicação é continuada no parágrafo n.º 491, pois ainda afirma que:

> para isto se dis por com facilidade se poderá uzar de cordel; porque se estendermos o cordel de H para J (figura 291) // (fol. 284) e de F em G se olharmos de lugar detreminado aquella parte que cada hu dos cordeis incobrir na abobeda, o que facilmente se poderá adeuertir, ou com a uista sem mais nada, ou de noite pondo algua lus no lugar, e em lugar do obseruador teremos os quadrilateros deformados que produzem na potencia uiziua a mesma imagem que na mesma uista produzem os quadrados dispostos horizontalmente. Depois os objetos pintados em cada hu dos quadrados horizontais se tresladaraõ para os seos quadrilateros correspondentes, e teremos toda a obra acabada. Porem se for mais facil obrar com o plano uertical toda a superfice irregular em que queremos deliniar algua coiza; primeiro se deue ter hua taboa uertical, na qual pellas regras asima dadas deliniaremos o que na superfice irregular se hade pintar: seja hua porçaõ da abobeda ABCD [figura 292] uista pella potencia em E de sorte que se possa cobrir toda com o plano uertical CDFG, cujo ponto principal seja H.[306]

Estas questões são mais significativas do que possa parecer, e abrangem um universo cultural na prática artística de grandes dimensões. Curiosamente, se observarmos o tratado de Jean Dubreuil na sua I*II partie de la perspective pratique*, imagem 48,

[305] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 284.
[306] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 284

iremos constatar que esta mesma figura, vista no tratado de Milliet Dechales, vem referida no texto de Dubreuil: a mesma posição e disposição da quadrícula com a indicação das letras para a projeção da figura plana e depois para o seu escorçamento, exatamente como chamamos atenção em páginas anteriores. Ora, o texto de Dechales, *Tomus secundus*, foi publicado em 1674, mas o de Dubreuil já estava divulgado desde 1649. Isto significa que Dechales teria oportunidade de ver e estudar o tratado de Dubreuil, aproveitando alguns aspectos que considerava fundamentais no seu *Cursus (...)*. Apenas para que não esqueçamos, Dubreuil era também jesuíta.

Vê-se, portanto, que toda esta erudição, amadurecida antes de meados do século XVII, reunida no *Cursus seu mundus mathematicus* de Dechales na década de setenta do mesmo século, era de domínio comum entre todos os mais influentes filósofos e teóricos no campo da matemática, da óptica e da perspectiva e que o Colégio dos Jesuítas poderia ser considerado o canal e um fio condutor para a sua divulgação. As fontes eram sempre as mesmas, e além de Dechales e Andrea Pozzo, Tosca demonstra conhecer as obras de Girard Désargues e de Abraham Bosse,[307] não esquecendo o tratado de Jean Dubreuil, considerado na época como o grande manual, atendendo aos artistas mais carenciados em relação às complexidades teóricas que na época se faziam sentir. É significativo tudo isso, pois na portada do texto de Dubreuil não aparece o seu nome, mas apenas o título. Sabe-se que este jesuíta teve algumas polêmicas e desagrados com outros matemáticos, o que aqui não será abordado, contudo, seu tratado em três volumes era do conhecimento tanto de Milliet Dechales, de Andrea Pozzo e de Vicente Tosca. Por outro lado, não é evidente que Inácio Vieira conhecesse os textos de Dubreuil.

[307] Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, nº9-10, Florença: Libreria Editrice Fiorentina, 1979; Wiebenson, Dora, *Los Tratados de Arquitetura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988; Martim Kemp, *La Scienza dell' Arte, Prospettiva e percesione visiva da Brunelleschi à Seurat,* Florença, Giunti, 1990.

Não era impossível, pois a biblioteca no Colégio de Santo Antão em Lisboa deveria ser bem fornida de textos específicos, e sendo o tratado escrito por um jesuíta não poderemos excluir tal possibilidade.

Continuando com o tratado de Inácio Vieira, notamos que o *Perspectiva pictorum et architetorum* do jesuíta Andrea Pozzo foi outro texto amplamente consultado e referido. Em Portugal, o *Perspectiva Pictorum* conhecerá três traduções manuscritas e que nunca foram alvo de específicos estudos de investigação. Em 1768, Frei José de Santo Antônio Ferreira Vilaça (1731-1809)[308] usava este manuscrito; em 1732 o segundo tomo foi traduzido por João de Figueiredo Seixas; existe ainda a tradução do primeiro tomo, sem data, executada pelo Pe. João Saraiva do Porto; há ainda um outro manuscrito, completo, sem data e que foi encontrado por Flávio Gonçalves. É importante acenar que todos estes manuscritos foram traduzidos sem incluir as respectivas imagens. Acreditamos que esta última tradução possa estar vinculada à primeira metade do século XVIII, contudo, são apenas suposições ou mesmo intuições, fruto de uma análise a partir do desenho que se encontra na última página da tradução, pois cita um trabalho que Antônio Simões Ribeiro realizou em Santarém, quando executou a moldura para o teto da capela-mor da igreja de São Martinho.[309]

A presença destas traduções e o conhecimento do Tratado de perspectiva de Inácio Vieira nos permitem afirmar que o texto de Andrea Pozzo era conhecido em Portugal nos primeiros anos da centúria, pois, como já referimos, *"neste nosso seculo foi insigne na perspectiva o irmão Andre Posso (...) em Alemanha aonde há*

[308] Para uma análise inicial de uma das traduções do texto de Andrea Pozzo existente na BNP veja: Magno Moraes Mello, "COD. 4414 Um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa: traduzido para o português em 1768 para Fr. José de Santo Antônio Ferreira Vilaça a partir do Perspectiva Pictorum et Architetorum de Andrea POZZO, S.J.". In: *Leituras* – Revista da BNL, 2002.

[309] Magno Moraes Mello, *Os tetos pintados em Santarém durante a fase barroca*, Santarém, Câmara Municipal, 2001. Infelizmente este teto já foi destruído.

poucos annos morreo (...)". [310] Curiosamente, Inácio Vieira inicia seu curso de matemática em Santo Antão no mesmo ano da morte de Andrea Pozzo, em 1709. O que não deixa de ser extremamente significativo, pois Lisboa projeta-se no estudo da geometria, da óptica, da matemática, da cenografia e da perspectiva, e no conhecimento da tratadística coeva, inteiramente atualizada desde as últimas décadas do século XVII. Inácio Vieira, no fim do seu tratado, o intitulado "aditamento – Methodo do Jrmaõ Posso com que trata as colunas espirais" diz,

> posto que tenhamos falado das colunas espirais, e disemos as regras que os Autores trazem para dezenharem a numero 390, contudo como me chegou as maons o liuro do Jrmaõ Posso no seo primeiro tomo aonde trata destas colunas estampa 52 naõ me pareceo satisfaria a coriozidade dos meos ouuintes senaõ disese o que tras o dito Autor sobre esta materia // [fol. 361] e muito mais parecendo me que de todos os que falaraõ nesta materia he o que mais claro, e expedito por no seo dezenho alem de dar o modo ordinario de dezenhar, ou trasar semelhantes corpos tras tres modos expeditissimos, os quais todos quero dar por coroa deste nosso trabalho.[311]

Parece que Inácio Vieira tinha em seu poder inicialmente o segundo volume, e posteriormente teria conseguido o primeiro. A primeira citação ao primeiro volume aparecerá no fol. 303, no Ponto 5º, intitulado Como se haõ de dispor em perspectiva seis colunas em circolo. Aqui Vieira comenta:

> (...) e ainda o mesmo Autor que aqui seguimos no seo primeiro tomo naõ usou mais do que da planta e perfil geométrico como ele confessa com grande fadiga o gasto de tempo; porem aduerte que naõ pareça ao curioso que nesta regra naõ há dificuldade alguma; porque isso he engano, e so affirma que he muito menor pelo que na outra e que com o uso muito menos vai sendo.[312]

[310] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 3. De fato Andrea Pozzo falecera em Viena no ano de 1709.
[311] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 361: em seguida comenta todos os três modos, com ilustrações.
[312] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 304.

Todo esse ambiente de grande erudição era discutido e irradiado nas aulas em Santo Antão, e diante da complexidade dos tratados de Inácio Vieira não se pode pensar de outro modo. Recorde-se que a Aula da Esfera em Santo Antão era pública e, portanto, podia ser frequentada não só por futuros professores jesuítas, mas também por arquitetos, pintores ou cenógrafos que procuravam nestas lições um contato científico mais atual para os diversos procedimentos no mundo da arte.

Estes três tratados (Dechales, Pozzo, Dubreuil)[313] sintetizam grande parte do conhecimento que circulava nos meios mais eruditos europeus, seja em academias ou em universidades, e que era apresentado na Aula da Esfera em Lisboa. Aqui, o padre Inácio Vieira era também muitas vezes solicitado para ensinar ou preparar uma cena perspéctica, seja para pinturas de falsas arquiteturas ou para a execução de uma cenografia, como ele próprio chama a atenção quando diz:

> mandei formar hu selindro de palmo e meio, ou dois palmos de diametro cujo exo (sic) era hua uiga de 25 palmos, e formado de fasquias de taboas de pinho serrado, mandei lhe pôr quatro ordens de cruzetas, duas nas pontas, e duas nos terços, tendo cada ordem de cruzetas quatro manubrios, em que // (fol. 319) pegasem as maons: e asim armado este selindro o fis jogar no meio de baxo do pauimento do teatro em dois polos, ou subceos: as senas estauaõ postas em seos páos a plumo, os quais estauaõ emlapados em seos pês com rodas, estes estauaõ metidos em caxas de madeira bem justas, para naõ saltarem, nem faltarem na occaziaõ, e como eraõ duas ordens de senas a cada canal do teatro de cada banda, mandei trauar com cordas passadas por roldanas hua na outra e depois cada hua com corda preza ao selindro, em forma porem que ao mesmo tempo que andaua, ou dezandaua o selindro, puchada por hua das cordas das senas e remetia as outras, e como estauaõ trauadas por detras as mesmas senas que uinhaõ uindo para diante puchauaõ pellas outras para tras largando lhe, ou dando lhe

[313] Naturalmente não está esquecido os textos escritos e publicados ao longo dos séculos XVI e XVII, mas tomaremos mais atenção a estes 3 autores citados nesse estudo.

> corda o selindro, e asim a hu tempo se mudauaõ todas as senas sem hauer falta algua, e para este effeito estauaõ oito homens ao selindro para o mouerem com mais ligeireza.[314]

Desta forma, a sua contribuição não só foi específica no conteúdo teórico, mas assumia-se também em questões práticas e de execução, ao lado de pintores. A preparação de cenas ilusionistas para teatro em Portugal deve ter-se iniciado a partir das *reais bodas do Sereníssimo Senhor D. João V*: cenografia do casamento do rei com D. Maria Ana da Áustria, quando Vincenzo Bacherelli iniciou os trabalhos, mas devido a questões financeiras outro cenógrafo se encarregou de concluí-la. Não se deve esquecer que em 20 de janeiro de 1693 D. Catarina, viúva de Carlos II de Inglaterra, chegava a Portugal. Inácio Vieira encontrava-se em Évora para concluir os seus estudos na universidade e, na altura de escrever o seu tratado de perspectiva, relembra esta passagem dizendo:

> vi outras senas em Euora a que chamaõ de debadoira em hu dragma (sic) que se reprezentou à Senhora D. Catherina Raynha de Jnglaterra quando foi a Vila Visoza a uer e uizitar N. Senhora da Conseisaõ daquella Villa que he a padroeira do Reino. Constaõ estas de hua grade quadrangular a qual tem seo exo no meio em que se reuolue toda a fabrica, tem duas faces em que se pinta, o que se quer: e depois se podem pintar quantos panos, ou papeis auulsos quizermos, os quais se podem accomodar com suas azelhas no lugar pertendido à hora, e quando se quizer: naõ tem mais inconueniente que requerer muita uigilansia, e demais o mesmo que tras consigo a mudansa que se faz com as maons, e juntamente a incerteza de ficarem as senas ou com obliquidade, ou retitude deuida; porem obuiace esta mutualidade com terse balizas, por que se gouernem os que estaõ a cada sena para ser a mudansa fixa no seo ponto. E naõ he máo este modo para teatros pequenos.[315]

[314] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 319. Deve tratar-se do espectáculo nupcial de 1709.

[315] Inácio Vieira, *op. cit.*, fol. 322. Catarina de Bragança residiu em Évora em 1699 (Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal – Concelho de Évora,* vol. I, Lisboa, 1966, p. 11.)

De acordo com esta descrição, é visível que um dos aspectos mais complexos em toda a estrutura cenográfica era a mudança de cena. O sistema descrito por Inácio Vieira assemelha-se muito ao utilizado no Colégio Romano durante os meados do século XVII, e que foi divulgado e explicado no tratado de Jean Dubreuil publicado em 1649, tratado esse que, mesmo sem ser citado, Vieira deveria conhecer.

Numa pequena síntese sobre a origem desses problemas, o primeiro uso da cortina que separava os atos do público só apareceria na peça *Polychronius*, em 1585, por P. Luís da Cruz, em Évora. As chamadas "*maquinas*" eram já usadas nas "tragicomédias de santos", as peças que os jesuítas faziam para celebrar a canonização dos santos, que na verdade eram verdadeiros grupos de variedades com a presença de soldados e cavaleiros, numa pompa típica da era do barroco, associada a uma apoteose de efeitos especiais. Em 1635, era inaugurada a peça Eustachius venator, em homenagem ao Duque de Bragança, com mansões pintadas em perspectiva inspiradas no tratado de Sebastiano Serlio.[316] E desde 1727 que a ópera à italiana impunha o espectáculo deslumbrante de cenas e fantasias.

Inácio Vieira surge assim como uma personalidade de grande sentido no seio da vida artística portuguesa desta a primeira metade do século XVIII. As suas investigações e os seus conhecimentos abrem novos caminhos à justificação teórica que Portugal precisava há várias décadas. A sua atividade como aluno, ainda no fim da última década do século XVII em Évora, e a sua atuação como docente em Santo Antão abriu, certamente, novos rumos que mais uma vez se caracterizaram como um período chave do amadurecimento cultural no período joanino.

Pela primeira vez, encontramos um tratado português no qual se define e se reconhece toda a importância do estudo

[316] Claude-Henri Frèches, *Le Théatre Néo-Latin au Portugal, 1550-1745*, Lisboa, 1964, p. 503.

e entendimento da perspectiva, individualizando-a de modo científico e distinto dos elementos euclidianos mais rigorosos que a perspectiva naturalis. Desde o inicio do seu tratado, percebemos Vieira preocupado com questões específicas, pois no fólio 1 afirma:

> naõ duvido, que a esta parte das Mathematicas, a Prespectiua se a tomarmos no seo rigor, pertence tudo o que cae nos olhos, e na visaõ: porem o uzo a restringuio a menos espaço, e fes, que este nome so se atribuisse aquella parte que de tal sorte dispoem no olho as imagens dos objetos, que ellas mesmas asim debuxadas formaõ nos olhos imagem muito semelhante ao seo objeto, e a mesma, que elles mesmos objetos formaraõ se se nos propuzesem a uista; donde nasce, que toda a pintura pertence à Perspectiua.[317]

É a primeira obra em Portugal que reconhece a importância da correta representação perspéctica do espaço, integrando-a na pintura. Naturalmente, o impacto da perspectiva fora sentido desde o século XVI, mas mal entendido, e por isso pouco valorizado. Foi necessário esperar até o fim do século XVII para sentirmos os primeiros ensaios de mudança. Na sua obra, Inácio Vieira conduz o leitor a um pleno entendimento prático e especulativo do tema, bem justificado nas imagens que acompanham as 399 páginas de texto: cada passagem vem explicada e justificada com a sua respectiva estampa. No tratado pioneiro que redige, irá referir-se, sempre que achar conveniente, a conceitos e práticas já ensinadas em aulas precedentes:

> deuemos supor o que dicemos a nº 292 da nossa optica sobre as distancias do objeto, e que a uista naõ julga bem della; e para fazer se algu juizo se ajuda dos corpos intremedios (sic), de cuja comparaçaõ nem em conhesimento da distancia que se dá: donde nasce emganarmonos (sic) muitas uezes no juizo que fazemos della. Pello que se entendermos que objeto de tal sorte cae na uista, que cada hua das suas partes se uejaõ nas mesmas linhas retas, pellos quais antes

[318] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fols. 1-2

> se uiaõ; e se porpagauaõ a uista, sem querer se uerá objeto da mesma sorte; isto he, cauzará a mesma vizaõ, que antes cauzauaõ.[319]

Após comentar questões relativas à formação das imagens nos raios visuais, isto é, elucidar o sistema de magnitude visual exposto por Euclides na sua óptica, explica que

> daqui se segue claramente, que a Arte pictorica comtem duas partes ex natura rei. A 1ª que he a de que principalmente tratamos vem a ser que cada hua das partes da pintura produza os seos rayos, ou especies athe os olhos pellas mesmas linhas principais a que chamamos rayos e rrefratos, porque se porpagariaõ (sic) aos olhos os mesmos objetos: donde na reticular fará a mesma imagem a pintura, que o objeto produziria. A 2ª he, que as cores da pintura mouaõ da mesma sorte a uista, que as cores dos objetos. Daqui uem, que colorimos, e asombramos as imagens dos objetos mais remotos com cores mais auguadas isto he menos intensas e só lhe destinguimos as partes mais principais.[320]

Como se pode verificar, são rapidamente dadas as bases conceptuais da perspectiva linear e atmosférica. Não é nossa intenção examinar todo o texto sobre perspectiva, mas pretende-se relacionar a importância deste tratado no Curso de Matemática na Aula da Esfera para aproximar tais estudos com o universo científico desenvolvido nas lições em Santo Antão. Pelo contrário, optamos por fazer aqui apenas a transcrição de algumas partes, como:

> Em lugar da rede usaõ alguns de Vidro, no qual se notaõ os objetos que se uem pella dioptra. E, por isso a esta taboa, ou rede, chamaõ alguns vidro; pois toda a taboa tem, e contem deliniados em sy as comuas secçõens dos rayos, e do vidro. E para melhor se perseber o lugar em que caem os rayos, que manda o objeto à potensia, ou em que cortaõ a taboa deue ser a tal taboa diafana, por isso alguns em lugar de vidro usaõ de algu' pano ralo. Outros para esta praxe uzaõ

[319] Inácio Vieira, *Tratado da Óptica*, 1714, fol. 4.
[320] Inácio Vieira, *Tratado da Óptica*, 1714, fol. 5.

> de Vidro concauo, no qual como os objetos apparesam mais pequenos, ficaõ mais faceis para a deliniaçaõ. Desta mesma diffiniçaõ se deriuaraõ outras muitas praxes que para o uzo saõ boas, principalmente aquelles instromentos, em que se supõe duas taboas, hu'a por syma da outra, na debaixo ou infirior notaõce as imagens dos objetos e a de sima, ou supirior deue ser diafana; e assim de tal sorte se deuem mouer as duas pontas, que aquelle lugar, que a supirior diafana guarda respeito da taboa, este mesmo, ou semelhante tenha a infirior respeito da sua. Há outros muitos, que cada hum persy pode combinar, semelhantes a estes, e os querendo naõ deixaremos de tocar abaxo.[321]

Assim, este conhecimento, que circulava também entre os jesuítas, define os princípios básicos da perspectiva, que ao longo do tratado inaciano se complicam, quando intensifica e aprofunda os conhecimentos. Note-se que sempre que a teoria ficar muito complexa e não for absolutamente necessária ao estudante, Inácio Vieira opta por não aprofundar demasiado, parecendo-nos que a sua verdadeira intenção é dar a prática clara e objetiva para ser o melhor possível operada. Como quando trata especialmente de tetos planos e abobadados, advertindo que

> Comummente, ou para melhor dizer nunca uzamos de pintura no plano horizontal que fica debaxo dos pés, mas somente pintamos nas superfice supirior dos planos, e corpos horizontais, e a rezaõ porque naõ pintamos nos planos infiriores, ou superfices inferiores aos pés, he porque exatamente há aquella distancia para com a tal pintura enganarmos a uista, por isso só trataremos daquellas regras que nos saõ neceçarias para a deliniçaõ nos tetos supiriores das cazas, e salas, ou nos abobedas [sic], e superfices arcuadas. Se ocorrer mais algua coiza deicharei de o notar.[322]

Isso permite-nos concluir que, com as aulas de matemática em Santo Antão, este jesuíta se preocupava não só com a argumentação teórica em si mesma, bem fundamentada nos

[321] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fols. 9-10.
[322] Inácio Vieira, *op. cit.*, fol. 270.

melhores e mais atuais autores do seu tempo, como ainda na possibilidade real da aplicação prática e aproximação com os pintores, os cenógrafos e os quadraturistas ou preparadores de cenas. Seu tratado apresenta conceitos básicos no início do texto e vai pouco a pouco aprofundando os conhecimentos e despertando a atenção de seus ouvintes com palavras de incentivo para as partes mais complexas do argumento. Aqui, nesta longa citação, percebe a importância do velo albertiano ou a rede usada por Dürer, exposta em suas gravuras como uma espécie de descrição ilustrativa do método de perspectiva: um mecanismo para desenhar suas composições. Recorde-se que Vieira cita estes dois teóricos ao longo do seu tratado em diversas partes. Esta é a grande diferença entre o texto de Vieira e os outros textos escritos em Portugal entre os séculos XVI e XVII que trataram o mesmo tema da perspectiva: nos textos anteriores estes conceitos não eram tomados como ponto de partida para aprofundar os conhecimentos sobre perspectiva, mas apenas como exaltação da pintura como uma arte liberal.

Inácio Vieira é um teórico por excelência, mas com uma constante preocupação mais relacionada com a pintura e a cenografia do que com a arquitetura de modo específico, isto é: com a construão de espaços arquitetônicos. O seu tratado serve mais ao pintor do que ao arquiteto, apesar de o conceito da perspectiva estar inserido nas duas artes, pois ele não podia esquecer os ensinamentos de Pozzo: quem é bom pintor será também bom arquiteto e bom perspéctico. Esta será igualmente a postura de Inácio Vieira e por isso a sua digressão sobre a arquitetura civil é muito expressiva no tratado. Lembrar que a quadratura é a representação de arquiteturas fingidas, a partir de pressupostos perspécticos. É a construção de espacialidade fictícia, mas com uma capacidade ilusória construída de modo geométrico e matemático a ponto de criar situação de engano e desengano no fruidor. A sua aproximação à arte pictórica

foi decisiva para a cultura figurativa portuguesa, tanto para esta primeira metade do século XVIII como para a segunda, pois os seus conhecimentos difundiram-se na prática dos pintores. Infelizmente, este texto (quero dizer o seu nome) não teve difusão após a expulsão dos jesuítas de Portugal, pois, rasurado e inédito, provavelmente os ensinamentos dos teóricos pertencentes à companhia caíram no esquecimento: uma perda lastimável

Outra obra escrita pelo jesuíta Inácio Vieira que nos interessa diretamente, por que relacionada com a perspectiva e/ou com métodos de representações é o tratado Da lanterna mágica. Um pequeno texto de 27 páginas que aborda um conhecimento provavelmente difundido em Portugal, mas nunca explicado em texto próprio.

Neste nosso estudo, qualquer um dos três tratados de Inácio Vieira (o Tratado da óptica, da perspectiva e da Lanterna mágica) pode ser considerado basilar, justificando a intensidade e a seriedade com que se tratou a pintura de falsa arquitetura em Lisboa durante grande parte do século XVIII. O jesuíta Vieira trata do tema no seu tratado sobre catóptrica e dióptrica. Como ele mesmo dirá, a lanterna mágica ou lucerna (como era também chamada por outros autores franceses e italianos) insere-se nos conhecimentos da catóptrica, que é a parte da óptica que estuda a reflexão dos raios luminosos nos espelhos. Já a dióptrica (da qual não entraremos em pormenor neste texto) é a parte da física que estuda os fenômenos produzidos pela luz refratada quando atravessa superfícies de densidades diferentes. Como foi já referido, as aulas em Santo Antão eram condicionadas pela seguinte sequência: óptica, perspectiva, catóptrica e dióptrica. Na seção sobre perspectiva, estudavam-se não só as diversas variações da representação perspéctica, mas também a cenografia. Do mesmo modo, Inácio

Vieira comenta ter dado já os conhecimentos necessários para a melhor compreensão de mais uma matéria a estudar, pois

> depois de darmos a noticia sufficiente da Optica, e Perspetiua partes ambas que pertencem â uista, pois trataõ dos rayos diretos, seguese na ordem tratarmos da Catoptrica sciencia digna de todo o cuidado; e aplicaçaõ, em cuja consideraçaõ cahem os rayos reflexos: esta parte tem por nome Catoptrica deriuada da palaura grega Catoptraõ, que ual o mesmo que espelho, aonde refletem os rayos da lus, cuja reflecçaõ, ou capacidade para ella he hua das principais propriedades da lus, a qual se fas por incurrencia da mesma lus em algu corpo oppaco.[323]

Ao estudar esta machina, Inácio Vieira divulga as suas fontes, faz um pequeno comentário e explica como o seu tratado será organizado em termos de exposição e subdivisão teórica. Estas fontes demonstram o quanto este jesuíta estava familiarizado com as teorias mais atuais e a par de todas as transformações que se faziam no campo da óptica e da perspectiva. É importante mencionar que, para uma melhor apresentação deste objeto, Inácio Vieira comenta e demonstra que os conhecimentos relativos à lanterna mágica vêm referidos desde a Antiguidade, passando por momentos mais específicos e com maior preocupação, como é o caso de Milliet Dechales.

Como ele próprio diz,

> escreueraõ desta sciencia (...) quer dizer, questões relativas aos espelhos e à reflexão, Ptolomeo, e Euclides mas taõ parca, e sucintamente, como copiozamente Alhaseno,[324] e Vitellio[325]; porem estes dois com tanta superabundansia de palauras , e com taõ intrincadas demonstrações que fazem

[323] Inácio Vieira, "Da Lanterna Magica", in *Tratado de Catoptrica e Dioptrica, 1716/1717*, fol. 1.
[324] Refere-se ao teórico árabe Alhazen Ibn Al Haitham (965-1039), que escreveu a obra *Ottica*. Este árabe transmite ao mundo medieval a óptica dos antigos.
[325] Trata-se da obra de Vitellione (c. 1230-1300), *Perspectiva Libri X*, compilada entre 1262 a 1278. Texto específico sobre *perspectiva naturalis*.
[326] Trata-se de Franciscus Aguilonius (François d'Aguilon), que em 1613 publicava a obra *Opticorum libri sex*, com sete ilustrações de Rubens gravadas por Théodore Galle.

> a materia sendo em sy jucunda (agradável), e deleitauel, molesta e ingrata aos coriozos: tambem tratão della Aquilonio[326] na sua Optica, e mais geometricamente Andre Taquet[327] no seo tomo de Astronomia em tres Liuros, e o Padre Dechales no seo curso mathematico tomo 3º. Trat. 22 em tres Livros destes dois tiraremos o que nos seruir melhor para a noticia desta sciencia. Diuidiremos este tratado em tres liuros; o 1º tratará da Reflecçaõ em geral, e dos espelhos planos; o 2º dos conuexos; e o 3º dos Concauos. E se o tempo, e a uida nos durar pode ser entremos pella materia da Dioptrica 3ª parte da Perspetiua. **Deus nosso Senhor derija nossas intençoens a mayor honra, e gloria sua**. (grifo nosso).[328]

Como se vê, a fonte praticamente universal utilizada em todo os três tratados do jesuíta português foi o *Cursus seu mundus mathematicus* de Milliet Dechales. Vieira conta que o jesuíta francês entrara em contato com esta *machina* em Lyon quando então teria assistido a uma demonstração, *"passando por essa Terra hum sabio Dinamarques que levava consigo"*.[329] Entretanto, além de Dechales, Vieira se referiu neste pequeno tratado a outros nomes como, por exemplo, Porta[330] e Cardano [331], quando estuda e analisa questões da própria especificidade da lanterna: a adaptação de lentes, o uso de espelhos e situações referentes aos raios refratados.

O contato do jesuíta francês com o matemático dinamarquês Thomas Walgestein aconteceria na cidade francesa de Lyon, onde Milliet Dechales ainda ensinava no Colégio Jesuíta desta cidade, em 1665. A curiosidade e o entusiasmo do autor foram de tal ordem que, na sua obra, *Cursus seu mundus*

---

[327] Padre jesuíta belga, André Tacquet (1612-1660), escreveu *Opera Mathematica*, em 1668. Foi professor e escreveu várias obras das quais destacamos a E*lementa Geomitriae Planae ac Solidae*, publicada em 1651 e que conheceu muitas reedições e traduções.

[328] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiv*a, 1715, fol. 2.

[329] Inácio Vieira, *Tratado da Catoptrica e Dioptrica*, 1716/1717, fol. 684.

[330] Trata-se de Giovanni Battista della Porta, que publicou duas obras: uma em 1539 e outra em 1588, descrevendo a câmara escura e a sua aplicação prática para o desenho. Confira um estudo particularizado em Fumikazu Saito, *O telescópio na magia natural de Giambattista dela Porta*, Educ Editorial PUC-SP, São Paulo, 2011, pp. 73-172.

[331] Refere-se a Girolamo Cardano, personagem do século XVI que, em relação à câmara escura, incluía uma lente biconvexa para obter uma imagem mais clara.

mathematicus, este instrumento foi minuciosamente descrito, estudado e representado. Walgestein circulou pela Europa com este instrumento entre os anos de 1662 e 1665, onde difundiria essa "máquina para espetáculos", que por isso ficaria conhecida também como a "lanterna do dinamarquês"[332]. Sem entrar em pormenores históricos sobre a origem e desenvolvimento deste aparelho, sabe-se que o sábio jesuíta alemão Athanasius Kircher se mostrou muito interessado, pois a *"maquina podia tornar-se, com efeito, um meio muito eficaz de afirmação do programa educativo da Companhia de Jesus e como tal, de fato, habilmente explorada pelo padre Kircher"*.[333]

O que aqui se pretende demonstrar é que, durante os séculos XVII e XVIII, a lanterna mágica foi um mecanismo de difusão de imagem. Os jesuítas usaram-na com temas que atendessem a interesses específicos em relação à propaganda católica. Pode ser considerada uma máquina de ver, mas também uma máquina de desenhar; a estrutura de base do seu funcionamento pode ainda ser vista em Ptolomeu, que considerava o espelho uma máquina de ver.[334] Ora, será com o estudo da óptica e da catóptrica que estas situações iriam ser concretizadas de modo mais determinante no aperfeiçoamento de um aparelho adaptado para transmutar a projeção de um objeto refletido no espelho num instrumento de captação e reprodução de imagens.

Um dos autores já citado, e bem conhecido de Inácio Vieira, foi Franciscus Aguilonius (1566-1617),[335] um padre jesuíta que na sua obra *Opticarum Libri Sex*, publicada em 1613, apresentou uma

---

[332] D. Pesenti Campagnoni, "História da lanterna megalográfica vulgarmente dita Lanterna mágica", in cat. *A magia da Imagem, Lisboa*, Centro Cultural de Belém, 1996, pp. 59-89: a lanterna mágica era também chamada lucerna mágica; lanterna do dinamarquês; lanterna megalográfica e lanterna taumatúrgica, como se pode ver na obra *Ars Magna Lucis et Umbrae*, de Athanasius Kircher.

[333] *Idem, ibidem*, p. 64.

[334] Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la Perspectiva*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 67-71.

[335] Martin Kemp, *La Scienza dell'Arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat, Firenze, Giunti*, 1994, pp. 117-118.

síntese das fontes da ciência desde os tempos da Antiguidade até o Renascimento. Apesar do seu tradicionalismo, o tratado apresenta interessantes e instrutivas ilustrações feitas por Rubens, o que demonstra o grande impacto não só em relação a estas questões do estudo da catóptrica e dióptrica, mas a toda estrutura matemática e geométrica da óptica. Estas gravuras ilustravam o conhecimento teórico de Aguilonius, mas também serviram para demonstrar a relação evidente entre a arte e a ciência. Inácio Vieira iria ainda examinar o tratado do jesuíta belga André Tacquet (1612-1660), autor de *Opera mathematica*, publicada em 1668, que se caracteriza por uma visão generalista desta matéria.[336]

Em Portugal, não se conhece um instrumento construído com estas características. Todavia, com o conhecimento deste texto, é bem possível que no tempo de Inácio Vieira (ou mesmo um pouco antes) esta "caixa óptica" possa ter sido construída e utilizada, pois certamente a lanterna mágica foi o *"primeiro mecanismo de determinação de uma nova e moderna relação com o espectador"*.[337] Não estará aí o sentido máximo da arte barroca? Não será este instrumento de propaganda tão fiel e funcional como qualquer pintura perspéctica ou cenográfica? O barroco fará sobretudo uma espécie de exaltação da sensibilidade como procura e caminho para Deus: a convivência perfeita entre a metafísica, a moralidade, a magia (encanto ou sedução) e a persuasão. Como salienta Roberto Bertetto, este aparelho age diretamente sobre o fruidor numa componente emotiva capaz de atingir elevados graus de persuasão, pois conserva o temor, mas também o assombro e o fenômeno. Pontos essenciais a partir dos pressupostos de envolvimento do homem como ator (intérprete) e como espectador (ouvinte) do gigantesco universo figurativo.

[336] Luigi Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, n.º 9-10, 1979, pp. 411-412: segundo Vagnetti padre jesuíta belga, professor de matemática e compilador de numerosas obras científicas de grande volume entre os anos de 1650 e 1660: *opera di carattere generale, molto rinomata anche se largamente compilatoria e priva di originalità (...) brevi e talvolta non chiarissimi cenni a costruzioni prospettiche ed anamorfotiche.*

[337] Roberto Bertetto, "A magia da imagem", in cat. *A magia da imagem*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1996, p. 38.

Assim, as pinturas que suscitaram extraordinárias ilusões de profundidade não obtiveram o seu poder evocativo exclusivamente pela maestria dos artistas, mas, sobretudo, pela aplicação de todas as possibilidades da ciência geométrica e perspéctica. Estudar estas pinturas, descobrir seus segredos técnicos e seus fundamentos teóricos significa aprender como se construía um espaço cenográfico e suas consequências, sejam elas no mundo real ou no âmbito das formas sensíveis. É necessário recordar que o universo das estrelas ou do mundo celestial é perfeito, já o mundo mundano é pleno de mudanças, quase como um espectro separado, pois o céu é primoroso e a terra é passível de mudanças. Esta proximidade, esta disposição entre verdade e ilusão é proporcionada pelas pinturas ilusionistas nos tetos entre os séculos XVII e XIX, entre a Europa e a América. Este tratado do jesuíta Inácio Vieira aproxima todas estas questões acima referidas e compõe um universo perspéctico que não está obrigatoriamente condicionado à destreza da geometria ou da matemática, pelo contrário, percebe-se diferentes momentos paradigmáticos e distintas disposições culturais.

É o que poderíamos chamar de ler a representação pictórica como um tratado, ou melhor, tornar a pintura um ensaio entre as duas partes, e acrescentar novos tópicos ao estudo dos métodos de representar o espaço por meio de pressupostos culturais múltiplos. Todavia, essa leitura não poderá ser realizada apenas por pressentimento, mas através do estudo sistemático das obras e da teoria que girava ao seu redor e justificava a sua criação. O interesse deste tipo de pintura reside especificamente no uso que faz da teoria, isto é, de procurar investigar o estabelecimento e as modalidades de execução da construção perspéctica e a sua transposição para a superfície da parede ou do teto, seja ele plano, abobadado ou esférico, pois desde o seu início que esta nova técnica de representar o espaço atua com o arrombamento do plano do suporte. No Tratado de perspectiva de Inácio Vieira,

existe uma parte bastante significativa sobre a execução das representações perspécticas sobre planos verticais, superiores, planimétricos ou curvos e, principalmente, os problemas que causam uma má execução ou de uma observação fora do ponto de vista.

Este é um panorama de mudanças e de grandes transformações não somente no ensino em Santo Antão, mas na cultura artística em Portugal, como também o despertar de uma maior abertura no cenário técnico científico de um modo geral. Portanto, e após nossa análise dos manuscritos de Inácio Vieira, convém lembrar que mudanças se faziam sentir.

No que se refere à cultura e a arte, o reinado de D. Pedro II teve um papel de fundamental importância. Deve ser lembrado que foi ainda durante esta fase que, em 1689, publicava-se o Regimento dos Mestres Arquitetos dos Paços Reais. Era o primeiro sinal das grandes mudanças, refletidas em todo o país desde este fim de século, prolongando-se até meados do século XVIII. Uma presença fundamental na arquitetura de final da fase seiscentista, foi Luís Serrão Pimentel (1613-1679): estudou na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão, aprendendo geometria euclidiana, dedicando-se ao estudo e especialização da engenharia militar. Em 1681 publicaria a obra *Método lusitânico*, dedicando o seu livro ao ainda regente D. Pedro.

Não só a arquitetura ou o trabalho retabular, mas também a pintura decorativa contará com inúmeras transformações durante este ciclo: variações do brutesco de puro capricho e as formas mistas, com cartelas historiadas, em subdivisões que enquadram e contam uma história, como ainda, as fantásticas construções perspécticas. A perspectiva no tempo do barroco convive com o tema do infinito, a ilusória representação do espaço numa espécie de continuidade entre dois mundos diferentes, mas interligados:

o espaço visível e real e o mundo divino e celestial. Nota-se que por todo o país estas características se mantêm, expandindo-se ao mundo colonial e ali estabelecendo modelos ornamentais pertinentes a um novo universo iconográfico. Pode dizer-se que com o findar do século XVII e o crescente contato com uma cultura artística internacional, a pintura de caixotões, sempre condicionada à tipologia do brutesco na imitação de festões, de sancas, de falso relevo e no uso de simples cartelas, perderia a sua força, cedendo espaço a um gênero decorativo novo, voltado para a multiplicação dos espaços internos dos edifícios e com uma comunicação mais direta e frontal em relação aos espectadores. Trata-se da prática da pintura perspéctica cultuada em Itália desde o século XV. Assim sendo, a pintura de tetos do tempo barroco buscando uma construção espacial fora da dimensão do painel retabular amplia concepções espaciais temporais.

Numa tentativa (didática/pedagógica) de estudo dos tetos pintados portugueses poder-se-ia separá-los em duas grandes classes. Numa primeira fase, os *grottesche* ou brutesco, e numa segunda fase, a quadratura. O uso do brutesco atingia grande parte da ornamentação interna dos palácios e das igrejas não somente nos tetos, mas também em colunas, pilastras e paredes. A quadratura será uma exclusividade das pinturas que simulam uma espacialidade de arrombamento arquitetônico, construindo espaços virtuais numa ampla dinâmica entre o ambiente real e construído dos edifícios e a construção arquitetônica picta. Estamos diante de uma nova concepção de universo? Esta nova ordem cultural do século XVIII em Portugal com a representação da perspectiva, as cenografias teatrais e as festas religiosas, arriscariam um novo conceito de infinitude espacial? O argumento deste ensaio acentua uma mudança de mentalidade em Portugal com o dealbar do século XVII, numa continuidade nítida com o avançar do governo joanino. Deste modo, com o avançar do século XVIII e o crescente poder de D. João V, a pintura arquitetônica

invade todo o interior dos palácios e templos religiosos, representando uma arte de poder monárquico e de corte, mas não deixando de corresponder também a uma manifestação da retórica e do triunfo apologético da Igreja Católica, inserida no movimento contrarreformista, além de manifestar uma dinâmica cenográfica de grande força apostólica.

Temos um novo conceito de tempo e de espaço, expresso em toda a cultura setecentista, ajudada pela construção geométrica do espaço. Ora, com as lições de Inácio Vieira, notar-se-á uma aproximação simbólica entre o homem e a Divindade, graças ao conhecimento da ciência perspéctica numa dinâmica tipicamente prática da forma do jesuíta, como bem nos disse Massimo Pampaloni, referido neste estudo em outros momentos. Ressalta-se que o fato da representação perspéctica estar no foco principal desta investigação não significa que a religiosidade é mais ou menos intensa ou sua importância é condicionada ao preciosismo da quadratura. A associação aqui feita entre arte/ciência/religiosidade tem o objetivo apenas de salientar um novo tempo, uma nova postura histórica centrada nos jesuítas e nos seus estudos científicos na forma do princípio e fundamento nos Exercícios espirituais. A perspectiva propõe uma nova concepção do mundo e da natureza em perfeita relação entre visão espacial e continuidade: cenografia/arte barroca como infinito espectáculo. Assistimos através da arte e da ciência uma eficácia de propaganda e difusão dos princípios da Igreja. A analogia entre barroco e Contrarreforma torna-se uma ligação que acontece em toda a estrutura da arte barroca, seja na pintura, na escultura ou na arquitetura, como ainda, na disposição dos interiores envolvidos na ideia de totalidade decorativa. Não se pode deixar de pensar que a Igreja se interessa pelo barroco como instrumento das novas finalidades de persuasão. É neste sentido globalizador que a Igreja é sobretudo pedagógica e a pintura um instrumento da didática da fé. No que diz respeito

à tratadística ou à teorização da perspectiva, os jesuítas foram grandes interessados, difundindo esta «nova visualidade» desde a América até a China[338]. Assiste-se uma nova vontade espiritual de afirmação da doutrina pela arte. Numa tentativa de síntese, os jesuítas compreenderam que podiam representar a infinitude divina no limitado espaço pictórico, através da racionalização da perspectiva: uma construção racional da visão divina no estabelecimento da ordem simbólica.

Como eixo complementar desta situação, refere-se novamente a «lanterna mágica» de Athanasius Kircher, com temas que atendessem a interesses próprios, aproveitando o consequente efeito do mecanismo para incitar as almas. Em outras palavras, um mecanismo de controle moral destinado ao fiel. O seu funcionamento era simples: uma lâmpada refletida num espelho côncavo substituirá a luz do dia e neste momento a figura transforma-se em transparência. Esta lanterna funcionava como um instrumento para desenhar, ou seja: basta que trace as linhas da figura desejada, acompanhando a sua projeção na parede. Este mecanismo apresentava algumas imagens que representavam temas religiosos e educativos, inseridos em circunstâncias de interesse próprio dos jesuítas.

Uma outra questão muito mais importante, acenada anteriormente, mas que deve ser novamente discutida e referida, diz respeito às técnicas de oração mental dos jesuítas. Nos Exercícios espirituais, Inácio de Loyola propõe que um dos momentos principais na oração mental é a chamada "composição do lugar". É uma técnica de visualização interior de qualquer cena bíblica. Nesta medida, todas as representações pictóricas das igrejas jesuítas ajudavam a conseguir esta composição do lugar.

[338] Veja as inúmeras traduções do tratado do jesuíta Andrea Pozzo e os estudos de Elizabetta Corsi (confira as indicações desta autora).

Este modelo foi proposto como transposição imagética pelo tratadista espanhol Benito Bails (1730-1797)[339], em 1783. Era uma versão da máquina de Kircher, porém substituindo o espelho côncavo por um vidro muito convexo. Com a respectiva luz e a sua chama, o objeto torna-se mais denso e a representação mais precisa e rigorosa sob o ponto de vista da instrução e do convencimento pretendidos.

É este o panorama cultural que a pintura de perspectiva arquitetônica irá enfrentar e rapidamente absorver. O frontalismo, a bidimensionalidade ou a mera repetição de formas de puro ornato serão substituídas pela visão em perspectiva e pelo emprego religioso do volume e da tridimensionalidade das imagens. Estas transformações culturais e filosóficas, capazes de produzir uma nova linguagem artística atingem, fundamentalmente, os centros de maior presença e poder instituídos pela monarquia e pela força de influência da Igreja, tendo a cidade de Lisboa como centro principal e difusor destas novas concepções. Não se pode esquecer que os jesuítas em Portugal foram os responsáveis pela divulgação e culto da ciência, como anteriormente referimos, no princípio das nossas discussões. Segundo o pesquisador Luís Archer, a Aula da Esfera era considerada uma disciplina de ciências matemáticas, mas incluía astronomia, arte de navegar, geografia, mecânica, aritmética, geometria, trigonometria, óptica e pirotécnica. Em Coimbra desde 1542, os jesuítas fundaram o Colégio de Jesus, por Simão Rodrigues, como também, em 1555, assumiram a direção do Colégio das Artes na mesma cidade. Em Évora, o Colégio do Espírito Santo, e em Santarém o Colégio Jesuíta foram fundados a partir de 1672. Por volta de 1549, os jesuítas já estavam no litoral baiano, constituindo bispado local em 1550. Apenas como ponto importante e complementar no

[339] Veja os estudos de Pedro Navascués Palacios, *La arquitetura civil, Colegio oficial de aparejadores y arquitetos técnicos de Murcia*, Valencia, 1983.

espaço da província de Portugal, a atuação dos jesuítas em terras brasileiras foi fundamental para a difusão da importância desta ordem, mas também, para a expansão do catolicismo, sempre associado ao universo cultural/artístico.

Como percebeu Giulio Carlo Argan,[340] a Igreja abriu, por meio da experiência figurativa, a via à imaginação, que empreendeu não só uma vasta e profunda reforma da iconografia tradicional, mas soube valorizar a moderna e difusa consciência que se podia chegar à salvação. Não se pode esquecer que, com o barroco, arte e religião se realizam exclusivamente nos sentidos. O mesmo historiador ainda acentua que o céu e o espaço infinito transportaram-se para uma imensa tela, sobre a qual se projetaram todos os desejos. Foram fixados em representações de símbolos tangíveis, numa feliz combinação de sacro e profano, traduzidos em imagens fantásticas quase verdadeiras, isto é, abóbadas em atmosferas coloridas, ondas de luzes douradas, na infinita espacialidade do universo natural, e tudo coordenado numa perfeita sintonia com os espaços perspecticamente instituídos em volumes e plasticidades tridimensionais.

A arte barroca na pintura dos tetos será, igualmente, considerada como instrumento para a concreta atuação de uma eficaz política de consenso, de uma coletiva realização de grandes desígnios da natureza e da história desejados pela divina providência. Um propósito que se cumpre em espaço e em tempo infindável.

Todo este contexto retórico do barroco, com atenção ao ilusionismo pictórico, permitirá o estabelecimento das distâncias entre o céu e a terra, dispondo uma nova ordem imagética disposta exclusivamente na linha do horizonte e no ponto de fuga.

[340] Giulio Carlo Argan, *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Se a perspectiva, segundo Argan,[341] pode ser considerada uma representação rigorosa do espaço, esta torna-se a sua própria forma simbólica ou a sua iconografia, não sendo permitido considerá-la inferior à iconografia de Deus Pai ou da Trindade. Estamos perante uma cultura da imagem e de orientação estreita ao estudo da arte a partir do século XVI, num momento em que imagem e representação da natureza se encontram absorvidas num universo de apresentação (como expressão) espacial e representação (como revelação) do mundo celeste e divino. O desenho perspectivado inovou de forma determinante a produção da arte figurativa, pois instituiu a relação de distância entre as figurações e o fruidor. Era necessário criar um modo de medir as distâncias. O artista não pode mais usar receitas imutáveis, mas deve criar ordenações de saber aplicadas a um discurso de verdade, não somente na forma (ou na matéria), mas relativas a grandes e poderosas imagens do Estado ou da Igreja. Toda esta grande mudança cultural e artística ocorreu em Portugal durante a primeira metade do século XVIII; a arte, durante o reinado de D. João V, acentuou a convivência da cultura portuguesa com a cultura europeia, sobretudo a cultura pictórica italiana. O mecenato joanino foi capaz de realizar importantes construções arquitetônicas e urbanísticas, mas também apostar em mudanças de gosto pictórico, como demonstra a presença no Reino de pintores italianos. Infelizmente, parte da Lisboa joanina perdeu-se no Terremoto de 1755. Entender seu mecenato, seus projetos políticos e sua economia é tornar a ver uma Lisboa repleta de amplos desafios e marcada por uma sensibilidade artística nunca vista na história de Portugal. Paralelamente a tudo isso e ao expressivo reinado de D. João V, pode dizer-se que a construção espacial tridimensional realiza-se com a arte e

[341] Giulio Carlo Argan, *Clássico e Anti-Clássico de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; Giulio Carlo Argan, *L'europa delle Capitale*. Genebra, 1965; Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1993; Giulio Carlo Argan e Mauricio Fagiolo, *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992; Giulio Carlo Argan, e Rudolf Wittkower, *Perspective et histoire au Quattrocento.* Paris: Les Éditions de la Passion, 1990; Giulio Carlo Argan, *Arte e crítica de arte.* Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

a religiosidade não apenas nos sentidos, mas igualmente como uma espécie de experiência física capaz de solicitar (conter) todas as emoções, nos variados e nos imediatos desejos e anseios do homem. A perspectiva à distância é representada, mas ilusoriamente anulada: o céu agora é representado numa tela, numa abóbada ou num suporte esférico. Nosso jesuíta nos conta como controlar este aspecto e como representá-lo de modo convincente e sempre para *majorem Dei gloriam*. Palavras, em certo sentido pronunciadas (e intuídas) também por Andrea Pozzo ao longo dos dois tomos que Vieira seguia de muito perto e com alguma fadiga.

Ora, suas palavras finais escritas no manuscrito sobre a catóptrica comprovam estas preocupações, de modo que, como um suspiro final da missão cumprida pode-se ler:

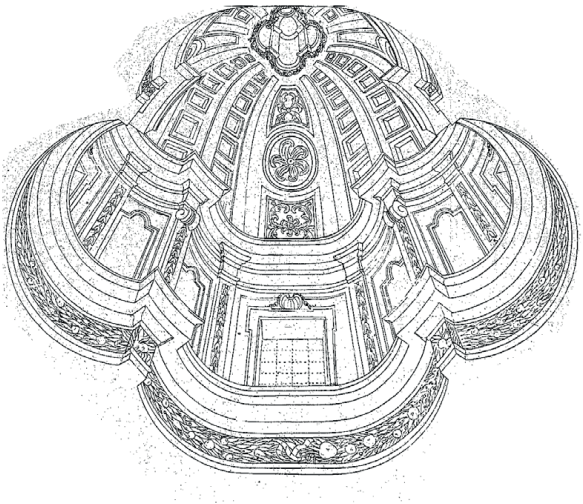
> demais, que basta o tempo que nos tem leuado os olhos; pois há quatro annos que os trazemos entre maons, se a uista // [fl. 731] ficar aclarada bastante fruto tiramos de queimarmos as pestanas com este estudo quando naõ peçamos a Santa Luzia que nos alcanse olhos capazes de persebermos taõ sutis e delicadas linhas, e auermos o melhor caminho para entrarmos na gloria. Tudo ceda a mayor honra, e gloria de Deus, e da Virgem Maria Senhora Nossa, que em dia todo seo; porque dedicado a ella demos fim a esta materia aos 12 de Junho de 1717.[342]

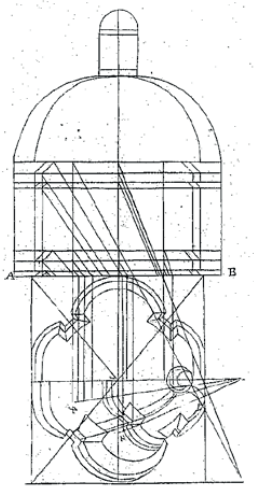
[342] Inácio Vieira, *Tratado da Catóptrica e Dióptrica*, 1717, fl. 37.

06

CAPÍTULO 6

VINCENZO BACHERELLI – UM QUADRATURISA EM LISBOA





Falar da decoração ilusionista de tetos no Portugal do século XVIII significa reabilitar o esquecido "barroco florentino". A cidade do Arno não foi apenas um foco da arte moderna e o berço do Renascimento, mas um centro permanente de formação de artistas de grande escola, sob a proteção mecenática dos grão-duques da Toscana, e ponto de irradiação de novidades estéticas e de excelentes técnicos, não só no interior da Itália, mas também para toda a Europa e inclusive para fora dela[343].

A pintura de tetos em Florença[344] está condicionada por uma linguagem que descende de nomes como Giovanni da San Giovanni[345] (1592-1636), Baccio del Bianco[346] (1604-1656), Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, Jacopo Chiavistelli (1621-1698)[347], aos quais se pode acrescentar a figura de Bartolomeo Neri, um artista pouco conhecido. Nesta fase, considerada basilar na pintura florentina, a presença de Baccio del Bianco tem um papel muito significativo, pois participa ativamente na formação de Jacopo Chiavistelli como um dos mais importantes decoradores de meados do século XVII e melhor representante do tardo

---

[343] Fauzia Farneti, Illusionist architecture in the residences of Florence and in the territory: clients and artist, in C.D. Fonseca, Isabella De Liddo, Viridarium Novum. *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, Bari 2020, pp. 397-402; Fauzia Farneti, La diffusione in Europa dell'inganno architettonico nell'età Barocca, in Magno Mello Moraes, *A arquitetura do engano – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*, Belo Horizonte, Fino Traço, 2013, pp. 105-121; Fauzia Farneti, Il quadraturismo dall'Italia al centro e all'est Europa, in *La pintura ilusionista entre Europa y América* (org. José Manuel Almansa Moreno, Magno Moraes Mello, Rafael Molina Martín), Sevilla, Pablo de Olavide, 2020, pp. 15-35.

[344] Para uma visão geral do quadraturismo em Florença veja: Fauzia Farneti e Stefano Bertocci, *L'architettura dell'inganno a Firenze.Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Alinea, Firenze 2002.

[345] Maria Pia Mannini, "Giovanni da San Giovanni (Giovanni Manozzi)", in Cat., Vol. III, Il *Seicento Fiorentino – biografie*, Firenze, Cantini, 1987, pp. 100-103. Vale a pena consultar também Renato Roli, *I Disegni italiani del Seicento*, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1969, pp. 65-66.

[346] Alberto Arcangeli, "Baccio del Bianco", in Cat. Vol. III, *Il Seicento Fiorentino – biografie*, Firenze, Cantini, 1987, pp. 76-78; Renato Roli, op. cit., pp. 79-80.

[347] Um estudo muito importante sobre Chiavistelli foi realizado por Giovanni Leoncini, "Una Vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccelente nell'architecttura a fresco", in *Revista D'Arte studi documentari per la storia delle arti in Toscana*, Anno XXXVII, Série IV – Vol. I, Firenze, 1984, pp. 270-309, e Marco Chiarini, "Jacopo Chiavistelli a Palazzo Pitti", in *Antichità Viva*, Anno XIII, número 3, 1963, pp. 25-35. Veja a publicação sobre este pintor: Fauzia Farneti, "Jacopo Chiavistelli nei quartieri dei Serenissimi Principi Sposi in palazzo Pitti: la fortuna di un apparato decorativo a illusionismo architettonico" in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca,* (a cura di Fauzia Farneti e Stefano Bertocci), Artemide, Roma 2015, pp. 71-79.

barroco florentino na pintura de arquitetura. Este artista teve um papel de relevo no panorama barroco em Florença, muitas vezes esquecido em detrimento da cidade de tradição renascentista, mas, apesar de os exteriores exibirem características do período do Renascimento, grande parte dos interiores florentinos, sejam eles igrejas ou palácios, tem sempre um cariz barroco de grande poder expressivo.

Jacopo Chiavistelli deve ser reconhecido como fundador da escola florentina de quadratura, que se desenvolveu rapidamente entre os séculos XVII e XVIII; entretanto, e em relação a Chiavistelli, esta situação foi deixada de lado e a pintura decorativa do tempo do barroco em Florença entrou num processo de esquecimento, não só devido à deterioração de muitas das obras deste artista, mas também devido ao fato de a crítica do século XIX ter começado a atribuir pouca relevância à decoração pictórica barroca naquela cidade. É verdade que nas últimas décadas o estudo específico da decoração desta fase em Florença procurou alterar esta visão. Basta que lembremos as grandes exposições e estudos significativos[348] sobre a pintura florentina deste período realizados a partir do primeiro quartel do século XX, como, por exemplo, os estudos de Mina Gregori, Giuliano Briganti, Andreina Griseri e Marco Chiarini, para citar apenas os mais significativos

No seguimento destas novas propostas, faz-se aqui um estudo panorâmico da pintura de tetos em Florença durante todo o século XVII.

É bem verdade também que o universo florentino do século XVII evoluirá de forma diferente do que os outros centros italianos, como Gênova, Roma ou outras cidades da Itália setentrional. A cidade de Florença receberá intervenções em igrejas e palácios

[348] Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli (org.), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700,* Firenze University Press, Firenze 2015.

anteriores a este estilo, sendo pouco frequentes as intervenções urbanísticas entre os séculos XVII e XVIII, inseridos no coração da cidade medieval-renascentista. Este aspecto deixa pouco espaço às transformações barrocas na malha urbana da cidade e, deve dizer-se, em toda a Toscana.

É importante não esquecer que centros como Pistoia, Siena, Prato e Livorno, que se encontravam numa situação muito especial, dependiam culturalmente de Florença. Restava apenas exprimirem-se internamente ou em anexos em construções antigas ou em reconstruções, como foi o caso da Igreja del Carmine, totalmente refeita em 1781 (após sofrer um incêndio dez anos antes), e ainda a Igreja de Santa Madalena dei Pazzi, com a capela-mor projetada por Ciro Ferri (1634-1689), ambas soluções que não alteraram o equilíbrio urbanístico da cidade, mantendo as respectivas fases precedentes. Pode dizer-se que a presença barroca em Florença, no que respeita à pintura decorativa e à sua real adaptação ao período renascentista, numa coexistência de significados e de equilíbrio, verificou-se principalmente nas produções de Pietro da Cortona (1596-1669) e de Luca Giordano (1634-1705), que muitas vezes promoveram verdadeiras transformações de cunho moderno.

Outro aspecto fundamental, e que deve ser referido, é o fato de as decorações de Cortona no Palácio Pitti, com as suas exuberantes figurações e a presença de Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli no mesmo palácio entre 1637 a 1641, terem uma ressonância em toda a cidade a partir da segunda metade do século XVII, tornando-se moda predominante em todas as gerações de artistas florentinos. Entretanto, para uma correta visão da pintura em Florença durante o século XVII, é importante conhecer como esta se apresentava antes do final da década de trinta e saber quanto desta inovação (Cortona e Colonna/Mitelli) foi captada, principalmente por Chiavistelli, artista ativo até ao final desta centúria.

O ambiente pictórico da Florença da primeira metade do século XVII contava com a presença de artistas como Alessandro Allori[349] e Bernardino Poccetti, que mantinham uma gramática mais ligeira e delicada, com os *grottesche*, a imitação de festões, de molduras e de grinaldas, associando sempre a cartela figurativa, mas também emblemas com cenas paisagísticas ou historiadas. Curiosamente, a decoração limitava-se aos tetos ou à parte situada logo abaixo dos frisos, para deixar livres as paredes que, como era moda na época, estavam totalmente cobertas por tecido. Além destes elementos ornamentais, era comum, nesta época, o uso de *grottesche* e a imitação do estuque. Esta pintura que imitava o estuque tinha também a função de criar relevo, mas não proporcionava ou dava a ilusão de profundidade ou de dilatação do espaço, pois o limite da parede era sempre respeitado. Todo este repertório, que combinava as cartelas decorativas sustentadas por *putti*, edículas em escorço e a pintura de imitação do estuque, consistia em produções anteriores a Giovanni da San Giovanni.

Esta fase tem a presença de inúmeros pintores, dos quais destacamos a presença de Poccetti (Michelangelo Cinganelli), que animava a sua decoração com personagens alegóricas apoiadas sobre suportes arquitetônicos. Estes elementos tinham muitas das vezes a função de ligar-se ao arrombamento central e aos quadros recolocados,[350] emoldurados pela disposição de espelhos. No complemento desta gramática decorativa, as lunetas no alto das paredes estavam reservadas para as cenas históricas. Neste sistema, as paredes mantinham a sua realidade de limite espacial. Toda esta fase anterior corresponde a um período arcaico na evolução decorativa florentina, pois era o momento em que entrava em cena a figura de Giovanni da San

[349] Nadia Bastogi, Palazzo Pitti: i primi lavori, in Mina Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Edifir, Firenze 2005, vol. 1, pp.19-97.

[350] Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, Cátedra, 1992, e M. CH. Gloton, *Trompe l'Oeil et Décor Plafonnant dans les églises romaines de l'âge baoque*, Roma, Edizioni di Storia e Literatura, 1965.

Giovanni, responsável pela produção de estruturas arquitetônicas não mais em estuque, mas pictoricamente concebidas.

A sua formação se inicia com a pintura de grotesco até as concepções de arrombamentos perspécticos, servindo de moldura individual para a representação de cenas figurativas. Estes motivos foram influenciados por Baldassare Peruzzi[351] na sua Sala delle prospettive, numa das salas da Villa Farnesina em 1517, considerada um modelo interpretativo para toda a Itália daquela época. Esta obra de Peruzzi exprime de modo emblemático o caráter da nova experiência que se realizava em Roma naquele início de século.[352] É importante referir que os desenhos e modelos de relevos antigos serviram a muitos tratadistas da segunda metade do Quinhentos, principalmente à formação de Serafino Serlio. Baldassare Peruzzi também dominou e compreendeu a gramática clássica e a riqueza de soluções espaciais e linguísticas oferecidas pela arquitetura antiga, proporcionando sugestões inéditas, como o projeto para o antigo Palácio de Agostino Chigi, 1509, conhecido atualmente como a Farnesina. O espaço construído e o espaço pictórico criado por Baldassare Peruzzi nas aberturas do tipo *logge* conferem uma significativa profundidade a esta estrutura arquitetônica.

[351] Baldassare Peruzzi (1481-1536) foi o arquiteto da Villa Farnesina, entre 1509 e 1511, construída pela família Chigi. É importante mencionar que este arquiteto e pintor de Siena, que frequentou o ateliê de Bramante, foi muito influenciado pela cenografia. Note-se como a estrutura de composição (elementos de falsa arquitetura aplicados na parede para dar um sentido de espacialidade) desta cena lembra a perspectiva inventada por Peruzzi, que, apesar de construída segundo a perspectiva moderna, causava o mesmo efeito. Para um estudo mais específico desta sala, Hubert Damisch, *L'Origine della Prospettiva*, Napoli, Guida Editori, 1992, pp. 253-255. Para a construção espacial na Antiguidade e sua relação com o Renascimento, é fundamental a obra de Decio Giuseffi, *Perspectiva Artificialis*, Trento, 1957.

[352] Não foi esquecido o teto da Sala Clementina no Vaticano com as Histórias de São Clemente (quadratura) entre 1596 e 1598, pintada por Giovanni e Cherubino Alberti. Vejam os estudos de:A. Laura Carlevaris, "La geometria dela costruzione pittorica: dallo schema compositivo allo schema prospettico" in *La costruzione dell'architettura illusoria*, (org. Andrea Casale, Daniele di Marzio, Carlo Inglese), Gangemi Editore, Roma, 1999, pp. 121-152; Daniele Di Marzio, "La sala Clementina in Vaticano. Procedimento per la costruzione diretta della prospettiva su superficie curve: ipotesi teorica e verifica sperimentale" in *La costruzione dell'architettura illusoria*, (org. Andrea Casale, Daniele di Marzio, Carlo Inglese), Gangemi Editore, Roma, 1999, pp. 153-177; Laura De Carlo, Laura Carlevaris, Daniele Di Marzio, "La Sala Clementina in Vaticano tra maneirismo e barocco" in *l'architettura dell'inganno – quadraturismo e grande deocrazioe nella pittura di età barocca* (org. Fauzia Farneti, Deanna Lenzi), Alinea Editrice, Firenze, 2004, pp. 133-148.

De forma semelhante, as ornamentações pictóricas associam a esta nova linguagem dois exemplos fundamentais da pintura decorativa: a *Sala delle Prospettive* do próprio Peruzzi e a Loggia de Psique afrescada por Rafael e ajudantes, entre 1517 e 1518, no mesmo edifício. Em relação à *Sala delle Prospettive*, Peruzzi foi rigoroso na colocação de um ponto de vista obrigatório, de modo que as colunas pintadas se abrem para uma vista da cidade de Roma, que podia ser reconhecida nos seus mínimos pormenores do quotidiano da época.

Giovanni da San Giovanni foi um inovador em Florença, pois trabalhou em Roma com Agostino Tassi nos anos vinte do século XVII e ainda com pintores avançados, aprendendo motivos e técnicas novas na preparação e realização de quadraturas. A presença deste pintor no panorama pictórico em Florença da primeira metade do Seiscentos foi fundamental para toda a Toscana (principalmente em Florença), pois era um figurista, mas também um pintor de história. É a passagem da simples decoração de grotescos para uma melhor adaptação ao problema do ilusionismo e da quadratura, criando uma (nova) articulação espacial. O ponto máximo da sua produção foi, sem dúvida, a decoração que realizou nos *appartamenti* de verão do Palácio Pitti, o primeiro ambiente que dava para a praça, ligando o quarto do grão-duque ao da grã-duquesa[353]. Os trabalhos nesta sala iniciaram-se em 1635, para serem interrompidos em 1636, ano da morte do pintor. Nesta obra foi seu aluno Baldassarre Franceschini, denominado Volterrano (1611-1690), juntamente com Bartolomeo Neri e Baccio del Bianco, que trabalharam na execução da quadratura de contorno da sala. Assim, estes aspectos correspondem ao programa florentino sem qualquer intervenção externa.

[353] Maura Chiavacci, Cosimo II, primo committente di Giovanni da San Giovanni, in Mina Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Edifir, Firenze 2005, vol. 1, pp. 125-129; Nadia Bastogi, Il granduca Ferdinando II (1610-1670), in Mina Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Edifir, Firenze 2006, vol. II, pp. 35-49.

No que se refere à presença de quadraturistas estrangeiros em Florença, pode dizer-se que a primeira intervenção significativa foi realizada pelo bolonhês Angelo Michele Colonna, que, com os trabalhos em Mezzomonte, realizou a primeira quadratura em terras florentinas junto com o figurista Francesco Albani.[354] Esta obra de Colonna foi decisiva para a sua permanência na cidade como futuro decorador das outras salas do Palácio Pitti, e a chave de um novo ciclo decorativo que naquele momento se iniciava. Entretanto, não se pode esquecer que, segundo documentação já estudada em Itália,[355] a obra de Giovanni da San Giovanni em Mezzomonte foi muito bem reconhecida, porém, o talento de Colonna na execução da quadratura foi considerado superior, se comparado com o de Mannozzi, o quadraturista de Giovanni da San Giovanni. A morte súbita de Giovanni da San Giovanni não nos permite compreender se este pintor fora chamado para decorar somente esta sala ou se a encomenda se referia a todas as quatro (refere-se a uma das salas do atual Museo degli Argenti); não se pode esquecer que naquela época este florentino gozava de grande prestígio e que, naturalmente, haveria uma certa competição entre este e o bolonhês Colonna, desde os trabalhos de Mezzomonte. Contudo, um ano após a morte do florentino, Colonna já estava ativo no Palácio Pitti; inicialmente, só a quadratura da sala próxima à de Giovanni da San Giovanni. Só posteriormente é que foram confiadas ao mesmo pintor as decorações do tipo arrombamento perspéctico, associando inclusive as paredes laterais das outras salas. Após a morte de Giovanni da San Giovanni em 1636, outros pintores colaboraram na decoração figurativa da primeira sala, sendo terminada em

[353] Giovanni Leoncini, "Una Vita di Jacopo Chiavistelli Pittore di Figure et Eccellente nell'architettura a fresco", *in Revista D'Arte – Studi documentari per la storia delle arti in Toscana,* anno XXXVII, série IV, vol. 1, Firenze, L.S. OLSCHKI, 1984, pp. 272-274. Segundo a documentação estudada por este autor, a obra de Giovanni da San Giovanni em Mezzomonte foi reconhecida, mas o talento de Colonna em relação à execução da quadratura foi considerado superior, em comparação com as intervenções de Mannozzi (quadraturista de Giovanni da San Giovanni quando ambos trabalharam na mesma villa). Riccardo Spinelli, Il "palazzo di Mezzomonte", buen ritiro del principe Giovan Carlo de' Medici, in Mina Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, Edifir, Firenze 2006, vol. II, pp. 172-199, con bibliografia precedente.*

[354] Giovanni Leoncini, *op. cit.* p. 271.

definitivo em 1642, pelas mãos dos toscanos Montelatici, Vannini e Francesco Furini.

Curiosamente, neste momento vários trabalhos prosseguiam neste palácio. A primeira sala era continuada pelos discípulos de Giovanni da San Giovanni; em 1637, Colonna dá início ao seu programa de falsas arquiteturas, colocando-se rapidamente ao seu lado o colega Mitelli (colaborador somente numa sala); e no andar nobre, coetâneo a estas intervenções, Pietro da Cortona iniciava a sua faustosa decoração, ainda sem precedentes em Florença. Sobre a presença desses dois bolonheses em Florença, de 1637 a 1642, no Palácio Pitti, e até 1657 trabalhando para diversos príncipes, é fundamental lembrar que a presença de Colonna foi muito mais intensa individualmente do que associada a Agostino Mitelli[356]. Este fato pode ser explicado pela possibilidade de Colonna trazer algo novo, como a composição de elementos precisos de uma perspectiva arquitetônica com profundidade espacial e sentido de atmosfera, não necessitando tanto de figuristas, como era a especialidade de Mitelli. Recorde-se aqui que os trabalhos de Giovanni da San Giovanni foram também inovadores, pois rompeu-se com a simples decoração de estuque, evoluindo para composições pictóricas de falsas arquiteturas, demonstrando ainda uma real capacidade de criar arrombamentos e abrir paredes, além de ser um exímio figurista.

Assim, a novidade emiliana concentrava-se, naturalmente, no ilusionismo arquitetônico, especialidade de Angelo Michele Colonna. Era essa maestria em compor espaços com múltiplos pontos de vista, o escorço acentuado e bem produzido, com audaciosas arquiteturas fingidas, associado a uma composição de cor e luz, que interessava os florentinos, sendo, provavelmente, estes fatores que conquistaram o grão-duque Ferdinando II

[356] Nadia Bastogi, "Le sale affrescate da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli", in Mina Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Edifir, Firenze 2006, vol. II, pp. 60-82, con bibliografia precedente.

(mesmo convivendo com Giovanni da San Giovanni), o suficiente para requisitar os serviços destes bolonheses para a decoração do seu palácio após o desaparecimento do florentino.

Na sequência, a atividade de Jacopo Chiavistelli (1621-1698), é o ponto que se segue como a personagem de maior significado na pintura florentina após Giovanni da San Giovanni. A sua evolução como pintor descende da escola de Bartolomeo Neri e Baccio del Bianco,[357] que segundo Baldinucci tinha uma escola pública de perspectiva e arquitetura civil e militar, a qual Chiavistelli e outros artistas frequentavam. No que respeita a Bartolomeo Neri, tornou-se um pintor praticamente pouco conhecido; mas, apesar das suas obras terem desaparecido, deve ter sido muito ativo em Florença, mais associado à tradição de Giovanni da San Giovanni do que à de Colonna. Na formação de Chiavistelli, estão incluídos os artifícios do ilusionismo, os formulários mais frequentes do ornato, e ainda os fundamentos básicos e as principais regras necessárias à invenção cenográfica e às preparações da quadratura. O seu desenvolvimento como perspéctico está associado a uma profícua reflexão sobre a pintura de Colonna e Mitelli.

Considera-se o ponto máximo da produção de Chiavistelli os meados do século XVII, momento em que adquire a sua plena maturidade. Em 1660, decorou com ornatos a galeria do Palácio Niccolini, que também receberia o afresco de Angelo Michele Colonna e de Vincenzo Meucci com o tema *Glória da Casa de Niccolini*. A cenografia teatral teve um papel preponderante na vida deste florentino, empenhando-se durante mais de uma década sob a direção de Ferdinando Tacca (1619-1686),[358] personagem de grande prestígio naquela época. Com este mestre, Chiavistelli

[357] Marco Chiarini, "La Pittura del Settecento in Toscana", in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di Giuliano Briganti, Milano, Electra, 1989, p. 307.

[358] Anthea Brook, "Ferdinando Tacca", in *Il Seicento Fiorentino – biografie*, Vol. III, Firenze, Cantini, 1987, pp. 169-170. Esta mesma autora escreveu a sua tese de doutoramento sobre Ferdinando Tacca e seu círculo, Londres, s/d.

trabalhou intensamente na decoração de aparatos que se faziam por ocasião de festas, exéquias para a família Medici ou cerimônias fúnebres para príncipes de outros estados.

A presença deste pintor tornou-se fundamental para a teatralidade e para o desenvolvimento da máquina barroca, num misto de tradição florentina da parte de Tacca e novos pressupostos vigentes da época, que amadureceram nesta fase do tardo barroco florentino. A sua evolução como homem prático na perspectiva concentra-se em dois pólos basilares: a cenografia e a quadratura. Infelizmente, a sua obra cenográfica foi perdida quase na sua totalidade, restando apenas a obra quadraturista. Entre 1660 e 1661 trabalha no Palácio *Pitti*[359], organizando uma verdadeira oficina durante o período de trabalho, conduzindo a decoração de oito salas, desde as paredes laterais até a cobertura abobadada, inteiramente preenchidas de falsa arquitetura.

Em grande parte dos trabalhos realizados por Chiavistelli, é visível uma solução sólida, mas que muitas vezes evita articulações demasiado complexas, apesar de não demonstrar a projeção de grandes distâncias. As suas composições apresentam sempre a grinalda, flores diversas, o *cartiglio* (representação pictórica ou esculpida de rótulo de papel com inscrição ou simplesmente com função decorativa), a *chiocciola* (concha) e *putti*, que povoam os espaços arquitetônicos; usa conscientemente a luz e o cromatismo, os efeitos de relevo e a

[359] Marco Chiarini, "Jacopo Chiavistelli a Palazzo Pitti", in *Antichitá Viva*, Anno XIII, número 3, 1963, p. 28. Indica que através do manuscrito de Gabburri, atualmente na Biblioteca Nacional de Florença, sabe-se que este florentino executou muitas obras no afresco no Palazzo Pitti. Riccardo Spinelli, I decori dell'appartamento a terreno in Palazzo Pitti, in Mina Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Edifir, Firenze 2006, vol. II, pp. 234-237; Fauzia Farneti, Painted architecture in the residences of grand-ducal Florence, in *Documentation for conservation and development New heritage strategy for the future, atti del convegno* (Firenze 15-16 September 2006), Firenze 2010, pp. 1051-1057 (em formato digital); Fauzia Farneti, Jacopo Chiavistelli nei quartieri terreni dei «Serenissimi Principi sposi» in Palazzo Pitti: la fortuna di un apparato decorativo a illusionismi architettonici, in Fauzia Farneti, Stefano Bertocci (a cura di), *Architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, atti convegno internazionale* (Firenze-Montepulciano 2011), Alinea, Firenze 2012; Fauzia Farneti, "Ipiacevoli inganni architettonici nelle dimore fiorentine in età barocca", in *Ars, techné, technica a fundamentação teórica e cultural da perspectiva*, Argumentum, Belo Horizonte, 2009, pp. 63-75.

tridimensionalidade, particularmente nos tímpanos e nas volutas. O prestígio de Chiavistelli era bem visível, pois foi a primeira vez que um florentino recebeu uma empreitada desta envergadura. Foi o responsável pela total decoração destas salas térreas do Palácio *Pitti*, optando por um formulário de falsas arquiteturas, sendo notório que aprendera bem a lição dos bolonheses.

Nesta obra em que acima se fez referência a Chiavistelli, note-se como ele cria uma quadratura que permite a verticalidade da sala, mas não rompe o espaço interno da mesma. A construção do espaço virtual vai das paredes até o cimo do suporte, onde a moldura abre espaço para uma cena figurativa. O contorno do espaço aéreo é composto por uma balaustrada, sendo sustentada por um conjunto de mísulas que, por sua vez, se apoia em elementos decorativos e faz a ligação a outra balaustrada interrompida por medalhões, tudo sustentado por grossas colunas lisas e capitéis jônicos. A parede é rasgada numa sensível lembrança da *Sala delle Prospettive*, pintada por Peruzzi em Roma, onde, tal como aqui, o espaço é multiplicado para fora do recinto interno da sala. As soluções são bem características da obra de Chiavistelli, isto é, a representação do falso estuque e a multiplicação do espaço interior com andares de falsa arquitetura. A solução dos ângulos passa a ser uma característica deste artista, que será mais tarde seguida pelos seus discípulos (como nas obras de Rinaldo Botti). Os vasos de flores, os *putti* e os medalhões ou cartelas são elementos muito frequentes no quadraturismo florentino, que será interpretado por Chiavistelli durante toda a centúria[360]. Os medalhões são acompanhados por *putti*, que por sua vez sustentam as mísulas, que fazem a união entre o espaço das colunas e a sanca que contorna o espaço do rasgamento aéreo.

[360] Fauzia Farneti, A difusão na Europa da ilusão óptica arquitetônica na época barroca, in (Magno Moraes Melo org.) *A arquitetura do engano - perspectiva e percepção visual no tempo do Barroco entre a Europa e o Brasil*, Fino Traço. Belo Horizonte, 2013, pp 105-121: Com bibliografia.

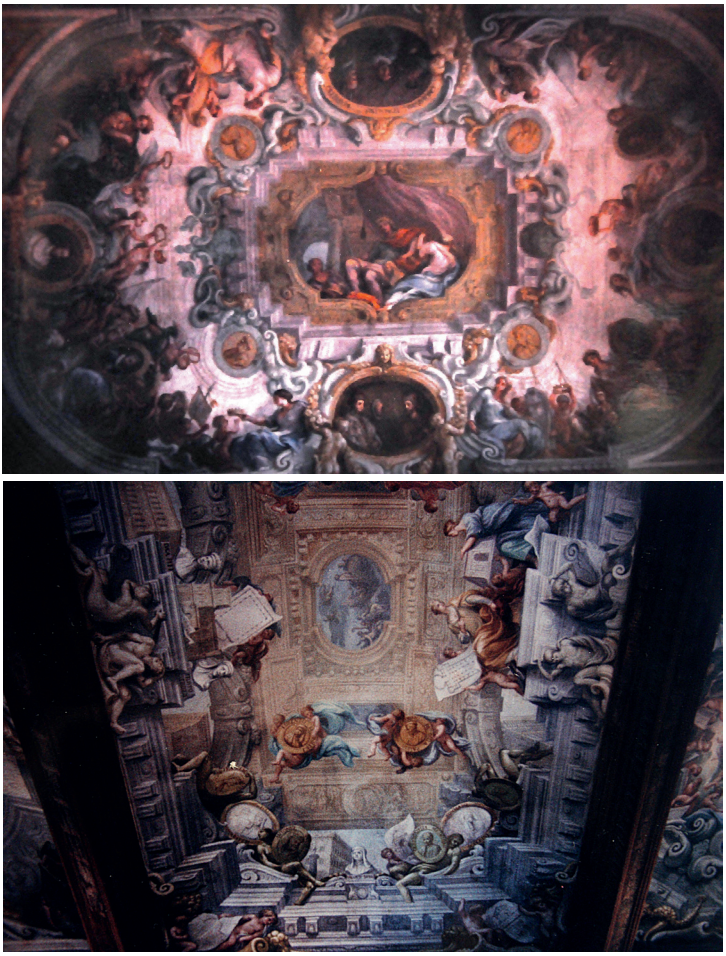
Outra situação que vale a pena observar são as referências aos elementos vindos de formulários do *grottesche*, situados como uma espécie de friso entre a abertura central e a primeira balaustrada acima das grossas colunas. Todos estes elementos ou formulários aqui apresentados foram constantemente repetidos na maioria das obras que realizou no Palácio Pitti. A solução de criar um contorno com mísulas e balaustradas num primeiro nível e repetir estes elementos antes do arrombamento espacial são marcas da sua intervenção, que podem ser vistas no teto da Igreja de Santa Maria Madalena dei Pazzi, porém com uma maior dinâmica espacial e perspéctica, denunciando a sua grande capacidade técnica e inventiva na multiplicação dos espaços, mas sempre numa dimensão próxima do espectador e sem as vertigens perspécticas que se poderiam produzir. A sua quadratura não cria um alargamento/distanciamento excessivo entre um grupo e outro de personagens, pelo contrário, tudo fica mais próximo e num mesmo sentido de equilíbrio ilusório, sem perder a devida profundidade que é natural na pintura de perspectiva arquitetônica.

A obra do Palácio Pitti coloca Chiavistelli como a grande figura do quadraturismo florentino, sendo chamado para decorar igrejas e palácios, trabalhando novamente para os Medici entre 1670 e 1671; infelizmente, perdeu-se grande parte destas intervenções no Palácio Pitti [361]. Numa fase anterior a esta grande produção, e provavelmente contribuindo para a sua própria evolução como artista, Chiavistelli trabalhou na decoração de alguns tetos no corredor do *Museo degli Uffizi*, numa alegórica figuração com temas associados à representação do Estado florentino, especificamente situado no terceiro corredor deste museu. Este trabalho foi realizado em parceria com outro pintor florentino, Agnolo Gori (segundo decênio do século XVII-1678), e executado entre 1656 e 1658.

[361] Fauzia Farneti, A difusão na Europa da ilusão óptica arquitetônica na época barroca, in (Magno Moraes Melo org.) *A arquitetura do engano - perspectiva e percepção visual no tempo do Barroco entre a Europa e o Brasil*, Fino Traço. Belo Horizonte, 2013, pp 105-121: Com bibliografia.

A parceria com este florentino, ao que parece, ocupou cerca de quatro tetos deste mesmo corredor, dos quais Agnolo Gori participou na primeira fase, executando a maior parte das arcadas; sendo, numa segunda campanha, entre 1675 e 1680, totalmente complementada por Jacopo Chiavistelli. O tema de todo este conjunto de tetos pintados abrangia um programa iconográfico com representações históricas e alegóricas, para evidenciar as glórias e o prestígio do grão-duque.

Figuras 17 e 18 - Jacopo Chiavistelli, Museu degli Uffizi, corredor (arcada 61), Senhoria junto com estrangeiros, 1678; Jacopo Chiavistelli, Museu degli Uffizi, corredor (arcada 69), Magnificência nas fábricas, 1678.



Fonte: Fotos do autor.

Note-se que no teto que representa a *Senhoria com estrangeiros* não há preocupação em arrombar o suporte, mas sim em exibir a cena central como um quadro recolocado. As figuras em torno da falsa sanca estão dispostas em sentido quase frontal, o mesmo acontecendo com os quatro medalhões nos eixos longitudinal e transversal do teto. Há pouca profundidade, a não ser dentro do espaço do quadro recolocado no centro do teto; encontramos neste espaço uma abertura a uma cena completamente distinta do resto da decoração, com uma espacialidade própria, na qual é visível outro desenvolvimento de personagens e que se projeta em visão oblíqua, contrária às outras figurações. No contorno deste painel central é possível observar algum relevo e alguma forma arquitetônica, como mísulas e grossas volutas que fazem a ligação entre a membrana arquitetônica e o pano central.

Já no outro teto, é visível uma grande balaustrada que circunda toda a representação figurativa. Esta balaustrada, que opta por soluções de mísulas e projeções de entablamentos, multiplica o sentido de distância e sustenta, através de pesadas arcadas, um plano arquitetônico que enquadra uma cena figurativa aberta em forma de óculo. Nos eixos longitudinais e transversais aparecem figuras que sustentam plantas de edifícios construídos ou por construir, sendo ainda possível ver os próprios projetos construídos em maquetas e que aparecem ao lado de cada planta. No centro da majestosa membrana arquitetônica, figuras em vôo livre sustentam medalhões com os nomes dos principais príncipes, onde se pode ler o nome de *Lorenzo il Magnifico*.

Estas pinturas executadas por Jacopo Chiavistelli atestam a grande capacidade deste artista em unir a tradição deixada por Giovanni da San Giovanni e mais tarde repensadas a partir

das influências deixadas por Colonna em Florença até 1642. Surgem já experimentadas e amadurecidas quando realizou a decoração em falsa arquitetura do teto plano da Igreja de Santa Maria Madalena dei Pazzi em 1670[362]. A evolução ocorrida nas obras apresentadas por Chiavistelli é apreciada desde a gramática dos *grottesche*, evoluindo para formas mais ousadas na construção espacial, num longo e contínuo trabalho que se tornava mais moderno.

O mesmo não aconteceu com Agnolo Gori, que, em certa medida, permaneceu mais próximo da tradição dos simples efeitos decorativos do *grottesche* e formas de imitação do relevo. Um dos trabalhos mais significativos realizados por Chiavistelli, e que se relaciona com o aprimoramento da pintura de quadratura em Florença, é a decoração da nave da Igreja de Santa Maria Madalena dei Pazzi, executada entre 1669 e 1670, e na qual Cosimo Ulivelli[363] intervém na produção dos medalhões e nas figuras alegóricas.[364] Este colaborador e seguidor de Chiavistelli intervém na capela de Santa Mônica com os mesmos pormenores de falsa arquitetura que deve ter visto e aprendido quando colaborava na decoração da nave da Igreja de Santa Madalena dei Pazzi.

[362] Maria Teresa Barrtoli, *Dal Gotico oltre la Maniera.* Gli architetti di Ognissanti a Firenze, Edifir, Firenze 2011, pp. 38-39.

[363] Cosimo Ulivelli decorou a fresco a abóbada da Igreja de Santa Mônica com o tema "São Martinho recebido no Paraíso" em c. 1700. Inicialmente este edifício fora construído no século XV junto ao anexo do convento das monjas agostinianas, tendo sido renovado nos séculos XVII e XVIII, com a transformação total do teto.

[364] Marco Chiarini, "Jacopo Chiavistelli a Palazzo Pitti", *Antichitá Viva*, Anno XIII, número 3, 1963, pp. 25-35. Este autor considera a execução pictórica deste tecto com sendo a melhor obra do artista em temas religiosos. Sobre a data da sua execução, Marilena Mosco, *Itinerario di Firenze barocca*, Firenze, Centro Di, 1974, p. 58, diz que foi realizada em 1677.

Figura 19 - Cosimo Ulivelli, igreja de Santa Mónica, São Martinho recebido no Paraíso, 1700.



Fonte: Foto do autor.

Aqui, teve a oportunidade de conhecer os modelos formais mais significativos da época e de os repetir mais tarde, quando o Convento de Santa Mônica foi remodelado. Insistindo ainda na decoração da nave da Igreja de Santa Madalena dei Pazzi, percebe-se que neste teto as soluções dos ângulos e a projeção de elementos arquitetônicos, com sentido de verticalidade, usados em toda a fase final do século XVII, seriam rapidamente transportados para a próxima centúria[365].

[365] Fauzia Farneti, "L'apparato decorativo", in Marco Bini (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Candeli*, Firenze 2001, pp. 43-63.

Figuras 20 e 21 - Chiavistelli, Santa Madalena dei Pazzi, centro figurativo com putti e a figura de Madalena em glória, Florença, 1670; no sentido da capela-mor, visão dos dois ângulos.





Fonte: Fotos do autor.

Figura 22 - Jacopo Chiavistelli e Cosimo Ulivelli, S. Maria Madalena dei Pazzi, visão angular do lado esquerdo Florença, entre 1669 e 1670.



Fonte: Foto do autor.

O mais fascinante neste trabalho é que a sua decoração pictórica se instala num edifício com uma aula concebida inteiramente na adequação a um espaço do período do Renascimento. A visão celeste da glorificação da santa carmelita, mostrada através do amplo arrombamento, não só é despojada

do sentido de infinito e da presença vívida da luz e do cromatismo, como, também, nenhuma das outras figuras aqui apresentadas adquire uma relevância específica, seja na sua estrutura formalista ou na eficácia da expressão fisionômica ou corporal. Seguindo a tradição já predominante entre os artistas florentinos menores, o estilo de Chiavistelli mostra-se, no campo da construção das figuras, muito próximo das soluções de Pietro da Cortona ou de Baldassare Franceschini (il Volterrano, 1611-1690) e não difere muito da mesma influência que iria sofrer o seu colaborador, Cosimo Ulivelli. É notória a evolução da forma "chiavistelliana" e o estilo dos seus discípulos nas preparações de quadratura de inúmeros edifícios florentinos, como, por exemplo, o Palácio Corsini in Parione[366], onde realizou perspectivas arquitetônicas para o fresco de Gabbiani com o tema Apoteose da Casa Corsini[367].

Além das obras iniciadas por Chiavistelli e terminadas por outros pintores, deve citar-se uma das últimas obras do artista, executada entre 1694 e 1695: ornatos que fazem moldura a um fresco de Gabbiani, com quem Chiavistelli trabalhou intensamente como quadraturista. Ainda nesta fase final de sua atividade, refiram-se os frescos na parede direita com o tema da *Virgem, o Menino Jesus e São Caetano*, e na parede esquerda do braço do cruzeiro com o tema *Cristo que apresenta os sinais da Paixão a São Caetano*, ambas pinturas executadas no final do século XVI para a Igreja de São Miguel e São Caetano. Com Jacopo Chiavistelli, a pintura de falsa arquitetura faz uma decisiva transição para o século XVIII, de um formulário que associa o quadraturismo florentino da primeira metade do Seiscentos e a necessária contribuição de Colonna e Mitelli. Neste novo

[366] Fauzia Farneti, "Tra realtà e illusione: le architetture dipinte nei palazzi fiorentini", in Mario Bevilacqua, Maria Luisa Madonna (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia*. Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana, De Luca Editori d'Arte, Roma 2003, pp. 327-348 (pp. 332-335); Patrizia Maccioni, Palazzo Corsini e villa Le Corti, in Mina Gregori, Mara Visonà (a cura di), Fasto Privato. *Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili*, Edifir, Firenze 2012, vol. I, pp. 21-42.

[367] Marilena Mosco, *Itinerário di Firenze barocca*, Firenze, Centro Di, 1974, p. 91 e seguintes.

programa desenvolvido durante grande parte do século XVIII (mas que aqui não será privilegiado, pois estamos mais interessados na evolução da decoração perspéctica florentina usada no século XVII), surgem nomes como Rinaldo Botti[368], Giuseppe Tonelli, Lorenzo del Moro e Pietro Anderlini (1687-1755), para citar os mais significativos. A quadratura setecentista, em toda a sua evolução, contou com a participação de outros artistas e de um formulário aberto a influências fora de Florença, consonante ao natural desenvolvimento que a pintura decorativa sofreu durante aquela fase.

Figura 23 - Igreja de Santa Maria de Candeli – anexa ao antigo Convento de Candeli, atualmente Comando Legione Carabinieri; quadratura de Giuseppe Tonelli e Glória da Virgem de Nocolò Lapi, 1703, Florença.



Fonte: Foto do autor.

Antes de comentar a presença de Rinaldo Botti, é apresentado um trabalho de outro quadraturista florentino, que seguirá os mesmos formulários acima descritos, porém de forma não tão brilhante quanto Rinaldo Botti.

[368] Fauzia Farneti, "Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale", in Mario Bevilacqua, Giuseppina Carla Romby (a cura di), *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato,* De Luca Editori d'Arte, Roma 2007, pp. 205-232.

Figura 24 - Igreja de S. Margherita de Cerchi, quadratura de Giuseppe Tonelli e figuras de Giovanni Battista Perini, início do século XVIII, Florença.



Fonte: Foto do autor.

Trata-se de Giuseppe Tonelli[369] autor da perspectiva arquitetônica do teto da nave e dos ornatos em estuque da Igreja de Candeli (será aqui analisado somente este trabalho de Tonelli), que é hoje uma capela no interior do comando dos carabinieri em Florença. Esta igreja foi construída em 1703 pelo arquiteto Giovanni Battista Foggini.[370] Apresenta uma única nave com tribuna, coro e órgão, contando ainda com dois altares laterais e

[369] Giuseppe Tonelli deve ser considerado outro seguidor dos formulários "chiavistellianos" em Florença até às primeiras décadas do século XVIII, como bem demonstra a escolha destes elementos de falsa arquitetura no teto da igreja de Santa Margherita de' Cerchi, nos anos iniciais de Setecentos. Fauzia Farneti, "L'apparato decorativo" in Marco Bini (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Candeli*, Firenze 2001, pp. 43-63.

[370] Marilena Mosco, *Itinerário di Firenze barocca*, Firenze, Centro Di, 1974, p. 54.

edículas. Acima da cimalha real do edifício, o teto plano recebe uma intervenção de grande efeito decorativo e que projeta em sentido ainda mais vertical o interior da igreja. A sua nave única faz com que o espectador se integre muito mais ao tema da glorificação da Virgem, devido ao arrombamento atmosférico com os seus efeitos de luminosidade acentuada, apesar de o centro figurativo estar disposto num alinhamento oblíquo, quase frontal. A balaustrada circundante e a projeção vertical, devida a pares de colunas que sustentam arcos plenos, e que elevam a larga sanca pintada que emoldura a abertura ao espaço divino sustentada por pares de mísulas, são modelos já identificados e uma tipologia muito frequente neste ambiente florentino. É importante referir que o espaço virtual não tem a função de impor uma verticalidade demasiado acentuada, mas sim a de compor com falsas arquiteturas um ambiente que se liga muito bem ao espaço construído.

É certamente uma quadratura mais simples, se comparada com as de Chiavistelli e Rinaldo Botti, onde há uma maior preocupação pela simplicidade formal e uma dedicação ao espaço central e ao tema da figura da Virgem coroada pela Santíssima Trindade, num típico classicismo na composição da cena e na expressão fisionómica e corporal das personagens.

Na decoração acima, estamos perante um trabalho de Rinaldo Botti, considerado um dos melhores discípulos de Chiavistelli. Usou no remate dos ângulos as mesmas soluções que vimos em obras analisadas anteriormente pelo seu mestre. Pode afirmar-se que neste momento é instituído em Florença um gosto por formas específicas de arquitetura pintada, onde se vê o início da escola florentina em Chiavistelli e, por fim, adaptadas e difundidas por todo o século XVIII por Rinaldo Botti, Lorenzo del Moro, Giuseppe Tonelli, Pietro Anderlini (para citar alguns quadraturistas mais significativos).

Um aspecto fundamental consiste na separação bem caracterizada entre pintor de quadratura e pintor de figura. Aqui, neste trabalho, é clara esta distinção quando Alessandro Gherardini preenche o centro com figurações que estariam envolvidas pela pintura de falsa arquitetura de Rinaldo Botti. Repare-se que acima da sanca se projetam mísulas que, por sua vez, sustentam toda a membrana arquitetônica, abrindo-se para o tema central da glória divina. Não se apresentam grandes variações de andares de falsa arquitetura, mas sim uma rica galeria com balaustrada que circula por todo o espaço da pintura; os ângulos quebrados, sustentados por mísulas que nascem da cimalha real do edifício, conferem uma dimensão mais intimista ao espaço que se relaciona com o espectador e onde estão localizados os *putti* e os vasos de flores nos dois eixos colaterais. Outro aspecto decorativo frequente nestes tetos aqui em análise está presente nos formulários utilizados para a moldura da cena central, isolando as figurações do resto da quadratura. O recorte aplicado no teto da Igreja de Santa Madalena dei Pazzi e a solução empregue nos ângulos de algumas obras de Chiavistelli no Palácio Pitti repetem-se neste teto da Igreja de Santa Elisabete das Convertidas.

Outro exemplo do trabalho de Rinaldo Botti, contemporâneo de Gherardini e seu quadraturista e cenógrafo, o que se relaciona claramente com os motivos em estudo, apesar de se referir a uma pintura de 1729, é o teto da Igreja de Santa Lúcia alla Castellina. Neste trabalho de Botti, encontra-se o mesmo plano médio da quadratura com a mesma galeria que se viu na igreja de Santa Elisabete das Convertidas.

Numa comparação de formas e de soluções para a preparação da quadratura, o teto da Igreja das Convertidas e o de Santa Lúcia à Castellina apresentam propostas muito semelhantes, sendo que ambas foram preparadas por Rinaldo Botti em épocas diferentes.

Repare-se que a mesma galeria com balaustrada, o mesmo sistema de apoio da quadratura para o quadro central e a solução nos ângulos com os *putti*, os vasos de flores e os elementos decorativos em geral, são condicionados a uma mesma raiz. Representam o modelo que vigorava em Florença desde as últimas décadas do século XVII e que perduraria por grande parte do século XVIII.

O exemplo mais significativo da intervenção de Rinaldo Botti, e que o projeta como um grande quadraturista, pode ser contemplado na decoração do interior do Oratório de São Francisco dei Vanchetoni, construído em 1602 por Matteo Nigetti[371] para a Irmandade da Doutrina Cristã, fundada pelo beato Hipólito Galantini. Neste oratório, o artista compõe nas paredes laterais a simulação de uma estrutura arquitetônica falsamente construída, que associa um núcleo figurativo de grande impacto visual. Esta composição quadraturista é composta por uma potente balaustrada intercalada com pequenos balcões, em que se apresentam apóstolos e profetas associados a *putti*, ricamente ornamentados com vasos de flores e medalhões com emblemas. Toda a extensão da parede lateral do templo está subdividida em dois momentos, ou seja, um espaço mais amplo com a referida balaustrada num longo balcão, e outro, mais pequeno, que está condicionado apenas por uma estreita simulação de mísulas com vasos de flores e dois *putti*. No intervalo entre a longa balaustrada encontra-se um grande painel figurativo como pano de fundo, que ao mesmo tempo permite o intervalo entre a longa balaustrada com personagens e o pequeno balcão com *putti*, servindo ainda de efeito decorativo, pois enquadra um painel figurativo com temas religiosos.

Curiosamente, estes quadros funcionam como grandes painéis ou telas, que na verdade se integram perfeitamente na

[371] Marilena Mosco, *Itinerário di Firenze Barocca*, Firenze, Centro Di, 1974, p. 35

intenção virtual de toda a composição. Tudo transmite a ideia de palco como um cenário, onde apóstolos e profetas assistem a toda a figuração desenvolvida nas pinturas do teto plano da igreja. No eixo longitudinal, observa-se no centro a *Glória dos Medici,* executada por Pietro Liberi em 1641, com um belo anjo alado a tocar a trombeta da fama, voando em grande destaque.

Figuras 25 e 26 - Oratório dei Vanchetoni, Pietro Liberi, Glória dos Medici, 1641, e ainda se pode ver o quadro da Morte do Beato Hipólito na parte inferior; Glória de São Francisco e Glória da Virgem, executadas por Giovanni da San Giovanni, Florença.





Fonte: Fotos do autor.

A Assunção de Maria, a Coroação da Virgem e a Glória de São Francisco de Assis, o Beato Hipólito Galantini ainda criança a pregar sobre uma árvore e a *Morte do Beato Hipólito* são temas assinados por Giovanni da San Giovanni. Na complementação deste teto estão presentes ainda as obras de Volterrano, que representam *São João Evangelista, São João Batista e São Filipe Neri* com os anjos, e, finalmente, Cecco Bravo, na representação de *Santo Antônio e São Carlos Borromeu*. É um dos mais representativos conjuntos do gosto médio da Florença do meio do século pelo seu carácter inteiramente florentino, e dos mais influentes na formação das jovens gerações de pintores da cidade.

Na continuidade do estudo sobre a pintura de perspectiva arquitetônica em Florença, e após esta breve apresentação da sua repercussão no século XVII, é conveniente voltar atrás para melhor definir a presença de Jacopo Chiavistelli e a sua influência na pintura de quadratura daquela cidade. Sobre este artista, Marco Chiarini observa que, na representação da alegoria do sono, numa das salas que decorou no Palácio Pitti, onde aparece Morfeu a soprar o rosto da jovem, não se encontra, como poderia parecer ou como poderia ser mais apropriado em função da grande preponderância da obra de Pietro da Cortona, uma dependência direta deste artista, mas sim de Giovanni da San Giovanni; nota-se uma elegância formal que Chiavistelli poderia admirar ali mesmo no Palácio Pitti[372] em obras realizadas por aquele florentino: *"(...) la cui eleganza formale sembra qui rispecchiata nelle forme aggraziate e nel ritmico dipanarsi (desenvolvido) della composizione"*.[373]

Como foi já analisada a decoração de tetos em Florença até as primeiras décadas do século XVII, ela poderia ser definida como um momento em que eram predominantes alguns aspectos provincianos. Essa atitude só seria transformada com a presença das intervenções de Jacopo Chiavistelli, posteriores às de Giovanni da San Giovanni. No que respeita à pintura florentina, Rudolf Wittkower encontra quatro grandes fases: uma com Pietro da Cortona e a decoração do Palácio Pitti entre 1640 e 1647 (já iniciada em 1637); a que se segue a produção de Luca Giordano (1682 e 1683) na decoração da cúpula da capela Corsini (igreja del Carmine) e os frescos que realizou na biblioteca do Palácio Medici – Riccardi em 1682; a presença de Sebastiano Ricci em Florença em 1706 e a influência de Maratti e do classicismo bolonhês, especialmente na de seu mestre Carlo Cignani.

[372] Laura Baldini, "Ancora su Chiavistelli a palazzo Pitti: un episodio dimenticato", in Fauzia Farneti, Stefano Bertocci, *L'architettura dell'inganno – quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Alinea, Firenze, 2004, pp. 59-65.
[373] Marco Chiarini, "Jacopo Chiavistelli", *in Antichità Viva*, anno XIII, 1974, 3, pp. 30-31.

Contudo, deve-se também privilegiar a decoração de tetos florentinos, que, em certa medida, não se preocupava com a pintura de falsa arquitetura, respeitando o limite imposto pela parede. Não se pode esquecer que, apesar de Cortona não ser um quadraturista, a grande novidade na decoração dos tetos irá ocorrer com este artista, sendo que a sua obra mais significativa neste gênero, e que influenciará toda uma gama de figuristas florentinos e romanos, é a decoração do primeiro andar do Palácio Pitti (Galeria Palatina).[374] Era a primeira vez que se usava a linguagem barroca na decoração de tetos, dando continuidade às intervenções de Lanfranco (1582-1647), que por sua vez encontrou em Correggio (1489-1534) o seu modelo de inspiração.

Inicialmente, a intervenção de Cortona deveria acontecer na sala decorada anteriormente por Giovanni da San Giovanni e interrompida inesperadamente pela morte do artista, ocorrida em 1636, como já foi aqui referido. Era a complementação da sala no andar térreo do Palácio Pitti, que na altura compreendia o salão e um *appartamento* de três salas, que se fundia com a sala de audiências de verão do grão-duque; contudo, *"[...] è quindi piuttosto probabile che il Grão-Duque sperasse di assicurarsi l'opera del Cortona per affrescare l'intera série"*. E sobre a sua decoração na Sala da Estufa, *"[...] in questo spazio circoscritto il Cortona apportò lo stile del grande barocco romano a Firenze, sfidandone oltremodo la comunità artistica e le sue tradizioni"*.[375]

Ainda segundo Wittkower, e no evoluir de toda esta situação e de um modo genérico, podem encontrar-se duas tendências na pintura florentina nesta fase, ou seja, uma clássica, que segue os formulários de Carlo Maratti, dependentes da influência

[374] Sala de Apolo: na parte central, o príncipe Ferdinando II acompanhado pela Fama; o globo à direita do príncipe é sustentado por Hércules; decoração projetada por Cortona, foi realizada pelo discípulo Ciro Ferri (1634-1689).

[375] Malcolm Campbell, "Cortona tra Firenze e Roma", (cat) *Pietro da Cortona*, Firenze, Electra, 1998, p. 99.

bolonhesa, e outra considerada mais moderna, que aceita as formas de Pietro da Cortona e de Luca Giordano.[376]

O pintor florentino mais estimado pelo grão-duque da Toscana, Cosimo III (1670-1723), foi Antonio Domenico Gabbiani (1652-1726). Frequentou a Academia de Desenho Medicea,[377] no Palácio da Praça Madama em Roma, além de ser muito influenciado por Carlo Maratti; está relacionado com a nova postura decorativa instituída nesta época e ligada ao grão-duque, que a partir da segunda metade do século XVII importa a linguagem do barroco romano que se tinha afirmado na sombra da Igreja pós-tridentina.[378]

A figura deste grão-duque foi decisiva para Florença nesta segunda metade do século XVII, transformando plasticamente o panorama pictórico florentino. Como foi acima referido, deve estar sempre presente a ideia de que o classicismo romano foi a base da cultura de corte em Florença, radicalmente condicionada pelas diretrizes de Cosimo III. Esta situação era bem clara quando se fala de famílias em ascensão, como os Corsini e os Riccardi, que mesmo optando por Luca Giordano na decoração da capela dedicada à família Corsini ou na decoração da galeria do Palácio Medici-Riccardi, procuraram também os gostos considerados mais classicistas e tradicionais, como o estilo de Antonio Domenico Gabbiani. Um outro aspecto que aqui merece referência é o fato de que, quando se tratava de pintura de teto, as figurações de Gabbiani eram frequentemente enquadradas pela

[376] Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 469, 470 e 471. Observações feitas por este autor a partir de uma análise da pintura florentina durante a época referida.

[377] Cfr. Lucia Monaci, *Disegni di Giovanni Battista Foggini (1652/1725)*, (cat), Firenze, Leo S. Olschiki Editore, 1978, p. 10. Neste estudo a autora assinala o fato de que Foggini, Gabbiani e Alessandro Bambacci foram escolhidos para frequentar tal academia e enviados a Roma. A idealização desta escola consistia em formar jovens pintores que, quando regressassem à pátria, transformariam o ambiente florentino segundo as novas tendências. Estes nomes foram sugeridos por Ciro Ferri, pintor romano, aluno de Pietro da Cortona, e que mantinha um longo contacto com a corte medicea.

[378] Cfr. Marco Chiarini, "La pittura del Settecento in Toscana" in *La Pittura in Itália: Il Settecento*, a cura di Giuliano Briganti, Milano, Elcta, 1989, pp. 275 e 276.

perspectiva arquitetônica de Jacopo Chiavistelli, como é o caso da decoração de um teto do Palácio Corsini, onde os dois artistas trabalharam juntos em 1695, representando o tema da Apoteose da Casa Corsini, aplicado no centro do suporte.

Simultaneamente a esta evolução da quadratura em terras florentinas, e para valorizar e reforçar o seu carácter linguístico na disposição formal dos seus modelos de falsa arquitetura, convém lembrar a produção seiscentista e setecentista anônima, que, atualmente, se encontra no Gabinete de Desenhos do *Museo degli Uffizi*. Aqui, encontram-se alguns desenhos de tetos com o experimento da quadratura ou simplesmente no exercício dos arrombamentos que tanto iria caracterizar o século seguinte. São desenhos que mostram o exercício da decoração de falsa arquitetura, seja nos elementos retirados da arquitetura real, seja simplesmente na realização de formas menos estruturais e apenas decorativas, como um dos exemplares pode revelar.

Nestes desenhos é possível comparar os modelos que já foram aqui apresentados e que seguem esta mesma linguagem formal: essencialmente mísulas a sustentar grossas molduras que separam a quadratura do pano figurativo central. Pode ainda ver-se as sacadas, varandas ou pequenos muros parapeitos decorados com cartelas figurativas, putti e vasos floridos. No pormenor que se refere à mísula, é possível ver-se no contorno a grinalda que se estende por toda a estrutura arquitetônica pintada e o motivo da concha que ali se apresenta e que faz lembrar os trabalhos de Chiavistelli para algumas salas do Palácio Pitti. Enfim, modelos anônimos, mas que radiam no figurino decorativo de Florença desde os meados do século XVII, passando pelo tardo-barroco de Chiavistelli e anunciando um novo formulário no século XVIII, representado por Tonelli, Botti e Pietro Anderlini. Este último assina uma significativa decoração arquitetônica que enquadra o tema da *Ascensão do Senhor*, pintada em 1738 por

Vincenzo Meucci no corpo da Igreja de São Salvador al Vescovo, em Florença.

Figura 27 - Igreja de San Salvatore al Vescovo, quadratura de Pietro Anderlini e figuração de Francesco Meucci, 1738, Florença.



Fonte: Foto do autor.

Serão estes mesmos elementos formais que se irão constituir num sistema ou numa linguagem que será continuada por todo o século XVIII, formando o modelo que Bacherelli encontrará em Florença quando decide retornar à pátria. Como exemplo deste seguimento estético-formal, a decoração da nave e do transepto da Igreja do Carmine, executada pelo quadraturista Domenico Stagi e pelo figurista Giuseppe Romei, é um exemplo da continuidade destes formulários até às últimas décadas do século XVIII, por nós estudada noutro lugar.[379]

[379] Magno Moraes Mello, *Lo Sviluppo Del Decoro Spaziale nei Soffitti Fra I Secoli XVI e XVIII In Italia*, tese apresentada a Università Internazionale D'Arte, Florença, 1989-1990.

Retornando ao século XVII para concluir o ciclo de decoração arquitetônica, sobressai a figura de Alessandro Gherardini[380] (1655-1726), artista com uma personalidade mais lúcida e com um cromatismo de grande poder expressivo. Contemporâneo e contrário a estas tendências academicistas, Gherardini surge no panorama florentino reunindo as experiências apreendidas com Luca Giordano e Sebastiano Ricci (1659-1734), distanciando-se da tradição cortonense imposta pela corte florentina. Segundo o seu mais importante biógrafo, Alessandro Gherardini era irrequieto e muito intempestivo. Estudou na escola de Alessandro Rosi, tornando-se o espírito mais rebelde da pintura florentina da época. Entretanto, mesmo optando pelo cromatismo de Luca Giordano, que teve oportunidade de seguir durante 1682, quando ainda decorava o salão do Palácio Medici-Riccardi, Gherardini não se distanciaria dos conceitos renascentistas que lhe eram presentes através do contacto com obras de Andrea del Sarto, cujo formalismo muito o influenciaria.[382] Nestes anos Gherardini entra numa fase de grande maturidade estilística, abandonando a antiga expressão enfática e afetada que caracterizava as suas primeiras obras, e optando por uma maior delicadeza, fruto de uma mudança tanto formalista quanto cromática e luminosa .

A sua produção foi fundamental para a segunda metade do século XVII, exercendo grande influência até à terceira década do Setecentos, principalmente nos trabalhos que realizou nas diversas salas do Palácio Corsini e nas decorações em Livorno

[380] Para um estudo mais aprofundado da actividade deste pintor, consultar G. Ewald, "Il Pittore Fiorentino Alessandro Gherardini", in Acropoli, Anno III, Fasc. II, 1963, que define este pintor como "l'ultimo importante pittore fiorentino puro". A sua biografia foi escrita por Francesco Saverio Baqldinucci, Vita di Alessandro Gherardini....; Mina Gregori, 70 pittore e sculture del'600 e 700 fiorentino, Firenze, 1965, e ainda, R. Wittkower, *Arte y Arquitectura en Itália 1600/1750*, Madrid, 1992, Manuales Arte Catedra, pp. 470 e 471.

[381] Cfr. Giuliano Briganti, "La Pittura in Itália. Il Settecento", cat. a cura de Marco Chiarini, *La Pittura del Settecento in Toscana*, Milano, Electa, 1989, p. 285

[382] Elisa Acanfora, "Alessandro Gherardini giovane tra la Toscana e l'Emilia: rapporti con artisti e mecenati", in Stefano Bertocci, Anna Coccioli Mastroviti, Fauzia Farneti (org.), *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea Ediz., Firenze 2023, pp. 100-111.

e em Pontremoli,[383] além de outras inúmeras pinturas em Florença, seja em tetos, paredes ou em painéis. No momento do contacto decisivo com Luca Giordano[384], e quando o seu estilo entra numa fase decisiva de transmutação, encontra-se ativo no Palácio Pitti por volta de 1688, quando o príncipe Ferdinando de Medici se casa com Violante Beatriz da Baviera. Trabalhou em outros palácios florentinos ainda no fim do século XVII, como, por exemplo, em salas dos Palácios Ginori e Orlandini. São obras que denotam grande originalidade, nas quais alguns historiadores reconhecem a presença da influência veneziana e emiliana, assim como também uma referência a Correggio e a outros nomes significativos da Itália setentrional.

Após um curto período em Pontremoli, estabelece-se novamente em Florença, por volta de 1690, permanecendo aí durante dez anos. Inicia, portanto, o seu período de grande domínio no campo da pintura figurativa, sendo desta época a realização do painel aplicado ao teto da Igreja de São Tiago para os Agostinhos. Neste período, retorna a Pontremoli por ordem de Cosimo III, para ir buscar a esposa que ali tinha sido abandonada. De volta a Florença, retoma os trabalhos no Palácio Corsini, que tinham sido iniciados em 1692, terminando-os em 1696. Em 1698, trabalha no Palácio Ginori e quase no fim do século (provavelmente em 1700) está novamente em Pontremoli para realizar o último trabalho nesta cidade, considerado por alguns autores o mais significativo.[385] Trata-se da decoração a fresco de típicos arrombamentos aplicados nas paredes da

[383] Rossana Bossaglia, Vasco Bianchi e Luciano Bertocchi, *Due Secoli do Pittura Barocca a Pontremoli*, Génova, Sagep Editrice, 1977, p. 76 para um comentário sobre a ação deste pintor em Livorno e pp. 77-85 para as obras executadas em Pontremoli. Veja a recente publicação: *Um meraviglioso artificio – architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, (a cura de Anna Coccioli Mastroviti, Fauzia Farneti, Stefano Bertocci), Alinea, Firenze, 2023.

[384] Cfr. Marco Chiarini, "La pittura del Settecento in Toscana" in *La Pittura in Itália: Il Settecento*, a cura de Giuliano Briganti, Milano, Electra, 1989, p. 287. Este autor faz uma importante análise da pintura de Alessandro Gherardini, acentuando o facto de que tentou recuperar a linguagem deixada pelos séculos XVI e XVII.

[385] Rossana Bossaglia, Vasco Bianchi, Luciano Bertocchi, *Due Secoli di Pittura Barocca a Pontremoli*, Génova, Sagep Editrice, 1974, p. 84.

Vila dos Dosi, contando com a ajuda de Francesco Natali, que preparou a complicada quadratura: atualmente pouco resta da decoração original.

Não é objeto deste estudo uma interpretação de todo o trabalho de figuração de Gherardini. Pretende-se acompanhar a sua evolução paralelamente aos colaboradores perspécticos que sempre estiveram presentes nos seus trabalhos, como é o caso de Natali. O seu último trabalho em Florença, antes de uma nova viagem a Livorno, foi a decoração do teto da Igreja de Santa Maria dos Anjos (atualmente a Faculdade de Arquitetura). Esta igreja de nave única foi reconstruída em 1700 a partir de um projeto de Francesco Franchi, coincidindo com a decoração pictórica de todo o interior, excluindo os estuques, que só seriam aplicados em 1709 por Alessandro Fei del Barbiere e Alessandro Lombardi[386]. No teto da abóbada de volta perfeita, Alessandro Gherardini preenche todo o espaço com o tema do Sonho de São Romualdo, com a preparação das falsas arquiteturas saídas da mão do seu colaborador Giuseppe Tonelli. A estrutura arquitetônica que circunda o rasgamento atmosférico é simples e compõe-se apenas de um entablamento sustentado por mísulas. O espaço figurativo é composto por três momentos que são isolados pela própria estrutura tectônica do edifício através de arcos plenos: uma espécie de separação narrativa.

Apesar do teto abobadado, cada espaço figurativo separado pelos referidos arcos plenos é estruturado em faixas onde se assentam as figuras e a falsa arquitetura. A disposição ou a sustentação da abóbada surge entre os arcos plenos que seccionam o suporte, com motivos ornamentais de vasos de flores e pequenas grinaldas com volutas. Para que a decoração não perdesse o seu dinamismo e não ficasse subdividida em função da estrutura tectônica da cobertura, Gherardini faz a

[386] Marilena Mosco, *Itinerário di Firenze Barocca*, Firenze, Centro Di, 1974, p. 53.

ligação de um intervalo e outro através de estuques que simulam nuvens e anjos e putti em vôo, permitindo a integração ou o vínculo com todo o espaço do suporte. A quadratura não é complexa e não tem a proposta de dar verticalidade ao interior do edifício. A sua função está condicionada apenas a circundar a abertura atmosférica promovida pelo figurista: sente-se claramente o limite da cobertura e a noção de espaço interno. Giuseppe Tonelli aproveitou estes pesados arcos para criar o arranque da sua falsa arquitetura, como se fosse uma estrutura arquitetônica da própria pintura, confundindo assim simulação perspéctica com realidade construtiva. É, sem dúvida, um modo inteligente de superar o problema dos arcos, que impediriam a continuidade decorativa, tanto para o quadraturista como para o figurista, que, como foi acentuado, usa o estuque para criar uma unidade espacial.

Figura 28 - Alessandro Gherardini, terceira capela à direita dedicada à Virgem, Igreja de San Frediano in Cestello, Florença, 1694.



Fonte: Foto do autor.

A Igreja de San Frediano in Cestello conta com um interior muito rico sob o ponto de vista ornamental, principalmente na decoração pictórica dos séculos XVII e XVIII. Foi edificada entre 1680 e 1689, a partir do desenho do romano Antonio Cerutti e

do florentino Antonio Ferri, que em 1698 acrescenta a cúpula do cruzeiro com tambor cilíndrico, recebendo decoração a fresco de Antonio Domenico Gabbiani, com o tema da Glória de Madalena, entre 1702 e 1718, sendo os pendentes decorados por Matteo Bonechi, com figuras alegóricas da fé, da esperança, da caridade e da penitência. No estudo do desenvolvimento da pintura florentina barroca, esta igreja tem um interesse especial.

Entretanto, a nossa atenção é atraída para a terceira capela à direita de quem entra. Neste espaço dedicado à Virgem, Alessandro Gherardini preencheu a a totalidade da capela com a sua intervenção pictórica, desde a abóbada cilíndrica, a tela do altar, os pendentes e as lunetas, concluindo o seu trabalho em cerca de 1694. Nesta capela pode ver-se com muita precisão o desenvolvimento figurativo de Gherardini, considerado um dos melhores figuristas da segunda metade do século XVII e que influenciará tanto os artistas coetâneos quanto a produção figurativa após a sua morte. Segundo informações do seu biógrafo, Francesco Saverio Baldinucci, Alessandro Gherardini parte para Livorno em 1702 para decorar a abóbada da Igreja dos Armênios;[387] contudo, antes de voltar para Livorno, Gherardini trabalha com Sebastiano Galeotti na decoração de algumas lunetas no claustro do Convento de São Marcos, em Florença, no ano de 1700. Infelizmente, a Igreja dos Armênios foi totalmente destruída durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, assim como parte do arquivo que fazia referência a documentos do período setecentista.[388] Em 1703, Alessandro Gherardini já estava novamente em Florença, trabalhando sob as ordens do cardeal Francesco Maria Medici na decoração da sua Câmara.

Por volta de 1705, retorna a Livorno para decorar o teto e as paredes do Oratório de San Ranieri, com a ajuda do quadraturista

[387] Cfr. Rossana Bossaglia, Vasco Bianchi, Luciano Bertocchi, *Due Secoli di Pittura Barocca a Pontremoli*, Génova, Sagep Editrice, 1974, p.76.
[388] Informação cedida pelo diretor do Arquivo de Estado de Livorno, Dr. Paolo Castignoli, a quem muito agradecemos.

Francesco Natali. Segundo a publicação de Lazzarini,

> "(...) le pitture ad affresco della volta e delle pareti costituiscono un importante esempio di pittura a quadrature architettoniche degli inizi del Settecento livornese. Dopo le distruzioni belliche, esse sono oggi la più antica testimonianza di pittura parietale che si conservi nella città. È invece sfortunatamente scomparso il dipinto su tela dell'altare".[389]

Segundo a mesma fonte, este oratório, fundado em 1696, pertencia à Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santa Júlia e situava-se no antigo terreno do velho cemitério de Santa Júlia. A sua construção foi iniciada nesse mesmo ano, sendo inaugurado duas vezes, a primeira em 1701, e de modo oficial em 1705, quando Franceschini, decano da catedral de Livorno, celebra a primeira missa.

A história deste oratório é muito importante para Livorno, pois remonta ao período em que Cosimo III, nesta fase grão-mestre da Ordem dos Cavaleiros de Santo Estêvão, tencionava separar-se da dependência do arcebispado de Pisa e atribuir-se a si próprio um ofício episcopal. O ciclo decorativo narra os episódios mais significativos da vida de Santo Estêvão, com a presença de figuras alegóricas em balcões, intercaladas por lunetas que simulam óculos abertos para o espaço atmosférico. A decoração do intradorso deste oratório foi provavelmente concluída até setembro de 1705, pois além da carta (ver nota 29) de Francesco Natali, que data de agosto desse ano, a maioria dos artistas escolhia sempre esta fase do ano para a decoração a fresco. Eram precauções que eram sempre tomadas em consideração para se evitar os típicos problemas da forte umidade dos templos e, naturalmente, da própria pintura, que recebendo o *intonaco* (reboco) ainda úmido, tornava o ambiente bastante desagradável e dificultava a secagem da superfície.

[389] Maria Teresa Lazzarini, *Cavalieri del Maré, l'Oratorio di S. Ranieri a Livorno e l'Ordine di S. Stefano*, Livorno, 1997, p. 27.

Nas paredes, Francesco Natali representou colunas com fuste canelado, capitel compósito e pilares com ornamentação diversa, preenchendo todo o espaço. Tudo é decorado, desde o rodapé de um lado até o outro lado da parede. Um friso em grinalda faz, juntamente com a sanca, a separação entre parede e o arranque da abóbada. O arco do cruzeiro exibe uma decoração com medalhões, grossas volutas e *putti*; acima deste espaço são projetados pares de colunas com fuste liso e capitel compósito que circundam todo o interior e lançam para o alto uma balaustrada recortada em três partes que distribui as cenas figurativas: pouco visível na parte central e desgastadas pelo tempo.

Nas três lunetas que se encontram no sentido longitudinal do teto é possível observar variações decorativas em cada uma delas. Na primeira luneta no sentido do altar-mor e na última no sentido da porta principal, encontra-se um óculo que se abre para o espaço atmosférico, enquanto as lunetas do meio do teto, em ambos os lados, representam pictoricamente um falso balcão também com o espaço de céu aberto.

Este céu aberto, além da real curvatura do suporte, é o mesmo céu onde acontece a passagem da vida de Santo Estêvão, localizado no espaço ovalado do centro do suporte e onde a cena é mais desenvolvida. Atualmente, é difícil visualizar a representação figurativa ali existente, pois esta parte do teto encontra-se danificada e com necessidade de restauro. Este modo permitiu a criação de um modelo ou gosto próprio em decorar tetos e paredes com falsa arquitetura. Naturalmente, toda a transformação de Florença durante as décadas de trinta e quarenta do século XVII contribui para se chegar a esta conjuntura em pleno início do século XVIII, e que iria ainda desenvolver-se durante várias décadas. É uma arquitetura virtual que não tem como principal função a elevação vertical do interior do edifício, mas a sua integração com o espaço interno, permitindo ao

fruidor uma completa visualização da cena em questão. Como em grande parte da decoração de tetos até aqui analisadas, a mísula está sempre presente entre a cimalha e a abertura celestial. Neste teto do Oratório de Santo Estêvão, quer o figurista quer o quadraturista aproveitaram lunetas que já faziam parte da construção arquitetônica. Enquanto Gherardini é autor das figuras alegóricas da parte central, Natali é o executor da máquina arquitetônica virtual.

Poder-se-ia indicar uma espécie de retorno renascentista no uso destes óculos e balcões que aqui foram revisitados em pleno século XVIII. As volutas no cimo das lunetas ou no recorte do entablamento são formas que podem ser vistas tanto na sala que Giovanni da San Giovanni decorou no Palácio Pitti, como nas que Chiavistelli representou algumas décadas mais tarde no mesmo palácio e na decoração do teto da Igreja de Santa Elisabete das Convertidas, quando Rinaldo Botti (aluno de Chiavistelli) foi o responsável pela perspectiva arquitetônica em 1695.

Os óculos foram muitas vezes usados por artistas romanos como Cherubino e Giovanni Alberti. O tipo de recorte que aqui se apresenta também lembra outro trabalho que Gherardini realizou na capela da Sala de Bona, no Palácio Pitti: as grossas volutas em forma de arcos, o recorte central ovalado e pares de mísulas foram repetidas na decoração do santuário em Castelfiorentino, localidade próxima de Florença, em 1708.

Alessandro Gherardini esteve ativo até 1717, quando, a convite dos padres dominicanos do Convento de São Marcos, em Florença, decora a cúpula da igreja. Após este período, retorna uma vez mais a Livorno, onde, à espera de uma embarcação para uma viagem de trabalho fora de Itália, sofre uma grave enfermidade, morrendo em 1726.

Para este figurista trabalharam os melhores quadraturistas: Rinaldo Botti, de que há pouco fizemos menção, Giuseppe Tonelli e Francesco Natali (1669-1735),[390] seu colaborador em obras em Pontremoli e Livorno em 1705. O estilo e o discurso pictórico de Natali estavam voltados tanto para a elegância como para os pormenores, aspectos típicos da arte setecentista. A segunda metade do século XVII conta ainda com a presença de outro figurista formado na escola de Gherardini, e que também contou com a colaboração de Francesco Natali. Trata-se de Sebastiano Galeotti (1676-1741), que realizou trabalhos em Florença no Convento de São Marcos com o tema da Glória de Santa Catarina, no momento em que Gherardini trabalhava nos pendentes, na cúpula e no quadro do órgão da igreja do mesmo convento. Sebastiano Galeotti realizou também uma vasta obra em Pontremoli, ali trabalhando como figurista associado ao quadraturista Natali.[391]

Neste trabalho em Piacenza, Francesco Natali demonstra uma evolução lenta, sistemática e profunda, que contou com a contribuição do contato direto ou indireto da obra pictórica e teórica de Andrea Pozzo. É interessante mencionar que as suas obras mais maduras articulavam com maior leveza as formas arquitetônicas, como bem podem demonstrar os movimentados

[390] Segundo Rossana Bossaglia, Vasco Bianchi e Luciano Bertocchi, *Due Secoli di Pittura Barocca a Pontremoli*, Génova, Sagep Editrice, 1974, p. 76, Alessandro Gherardini e Francesco Natali trabalharam juntos na decoração do Oratório de San Ranieri entre 1706 e 1707; segundo L. Bertocchi e G. C. Dosi Delfini, *Lettere di Pittori e Scultori dei Secoli XVII – XVIII*, Pontremoli, 1970, Francesco Natali escreve uma carta a Carlo Dosi em 21 de Agosto de 1705 citando o referido trabalho junto com Gherardini, além de comentar outras pinturas em que trabalharam juntos, na Vila dei Dosi Delfini; por fim, em Maria Teresa Lazzarini, *Cavalieri del Mare, L'Oratorio di San Ranieri a Livorno e L'Ordine di Santo Stefano*, Livorno, Bandecchi e Vivaldi, Pontremoli, 1977, p. 9, diz que o referido Oratório fora inaugurado duas vezes, isto é, a primeira em 21 de Dezembro de 1701 e de modo oficial a 27 de Dezembro de 1705. Ora, se na carta escrita em 1705 Natali faz referência a esta pintura e coincide com a inauguração do Oratório, quer isto dizer que a referida pintura fora realmente concluída em 1705 e não em 1706-1707. Vejam os estudos de: Anna Còccioli Mastroviti, "Giovan Batistta Natali trattadista e i Natali quadraturista: soluzioni decorative e modelli per la deocazione a quadratura nel settecento" in *Un Meraviglioso Artificio – aechitettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea Edizioni, Firenze, 2023, pp. 126-138; Marina Dell'Omo, "Francesco Natali tra Lombardia e Novara e il gusto dei fregi dipinti", in *Un Meraviglioso Artificio – architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea Edizioni, Firenze, 2023, pp. 208-2019.

[391] Rossana Bossaglia, Vasco Bianchi e Luciano Bertocchi, *op. cit*., pp. 100-107.

balcões, numa articulação entre concavidade e convexidade, além de volutas em forma de caracol.[392] Ainda sobre Sebastiano Galeotti, e segundo os estudos de Carboneri, após estes trabalhos em São Marcos e já dentro de uma nova evolução, Galeotti torna-se mais fluente, ampliando a pincelada e tornando-se mais atenuante no colorido, convertendo a cena mais vasta do que de costume.[393]

Os seus estudos florentinos não ficaram restritos apenas a Gherardini; observou e aprendeu também com Pietro da Cortona, nas obras do Palácio Pitti; com Luca Giordano nos trabalhos que realizou no Palácio Riccardi e com Giuseppe Maria Crespi, como ponto de complementação da sua formação. Eles contêm um espaço muito amplo e um cromatismo mais luminoso, além de um sentido de terceira dimensão bastante acentuado, como os seus escorços de figuras podem demonstrar. Curiosamente, Galeotti opta pela construção de um espaço mais amplo com as figuras ocupando o setor marginal do suporte, numa solução já personalizada dentro da linguagem comum.

Entre os colaboradores de Gherardini que aqui foram citados e referidos, com algumas de suas obras, surge um outro nome que também fazia parte deste universo pictórico da segunda metade do século XVII (especificamente na última década), capaz de reunir e de assimilar toda a gramática decorativa da fase seiscentista e de se transformar num pintor de arquiteturas pintadas. Seria o responsável pela difusão de todo este formulário da representação de falsas arquiteturas para fora da Itália, especificamente em Lisboa. Trata-se de Vincenzo Bacherelli, florentino, filho mais velho e descendente de uma família tradicional e com algumas posses, nascido a 2 de junho de 1672, às dezessete horas e trinta minutos, filho de Sebastiano e de Maria Virginia de Clemente de Cioccha, e

[392] *Idem, ibidem,* p. 16.
[393] Nino Carboneri, *Sebastiano Galeotti*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1955.

neto de Vincenzo Bacherelli por parte do pai. Teve como local de batismo a paróquia de San Lorenzo e como padrinho o fiel amigo da família, Pier Francesco Tedaldi.[394]

Muito pouco se sabe sobre a formação deste artista, que viveu em Florença nas últimas décadas do século XVII,

> "(...) quindi é, assai confuse notizie nel dover ragionare di Vincenzio Bacherelli, altro fare non potremo, che comunicare al publico quel poco di vero, che altri al di lui mérito per mezzo di ragionevoli congetture arrivi a comprendere quel di più, che da no si traslascia, per nulla avanzare, che non sia fondato sulla verità".[395]

Todavia, ele transformar-se-ia num pintor especializado em representar falsas arquiteturas. Não teve a fama dos quadraturistas que neste nosso estudo foram citados, mas foi o responsável pela difusão do gosto tipicamente florentino na decoração dos tetos e paredes de arrombamento perspéctico em terras distantes. O seu modo de compor arquiteturas pintadas chegou até Livorno e rapidamente a Lisboa, onde permaneceu praticamente durante duas décadas, inovando nos formulários da decoração monumental em todo o país durante o final do reinado de D. Pedro II e grande parte da época joanina. Em Portugal, Vincenzo Bacherelli cria a ruptura entre uma simples decoração que apenas preenchia espaço no suporte e limitava o interior dos edifícios e uma decoração monumental, integrando o país num mundo pictórico internacional.

Sabe-se muito pouco da história deste artista e menos ainda das obras que terá executado em Florença. É praticamente desconhecido para a historiografia de arte italiana, como é o caso de muitos pintores de pequeno porte; contudo, é também importante

[394] *Arquivo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Registro dei Battesimali Maschi*, anno 1672, lettera V, c. 86.
[395] Orazio Marrini, *Série di Ritratti di Celebri Pittori Dipinti di Própria Mano in Seguito a Quella già nel Museo Fiorentino Esistente Appresso l'Abate Antonio Pazzi,* Firenze, 1764, pp.

no grande panorama da pintura barroca em Florença. Não se pode esquecer que, desde 1670, Cosimo III pretendeu constituir uma academia em Roma para jovens promissores do grão-ducado, reconhecendo a superioridade da vocação universalista da cidade papal. A formação de Vincenzo Bacherelli ocorre neste ambiente de grande transformação e excitação, subordinado exclusivamente ao desenvolvimento do tardo-barroco florentino, já anunciado com a presença de Jacopo Chiavistelli. O universo pictórico florentino contemporâneo a Bacherelli permitiu-lhe ver e estudar as melhores obras produzidas na Toscana, seguindo mestres de grande relevo como os imponentes ciclos decorativos do Palácio Pitti, atingindo a época de Pietro da Cortona, passando por Giovanni da San Giovanni e Chiavistelli, até as decorações de Angelo Michele Colonna. Era o mesmo universo de Sebastiano Galeotti, de Francesco Natali ou mesmo de Jacopo Chiavistelli, artista considerado precursor do grande momento da pintura de falsa arquitetura em Florença. Todas estas complexas influências estiveram presentes na formação de Vincenzo Bacherelli, que, por questões intrínsecas à sua própria formação, se tornou mais um quadraturista do que um figurista. Em relação a esta especialidade de Bacherelli, temos o testemunho de Francesco Maria Gaburri, quando o descreve como *"fiorentino pittore di architettura e di prospettiva a fresco e a tempera"* .[396] É neste momento que as obras de Giovanni da San Giovanni, Jacopo Chiavistelli e de Colonna, todas em Florença, se tornam fundamentais para o estudo e formação deste quadraturista.

O ambiente florentino era estimulante e com o seu conhecimento terá iniciado o seu progresso cultural e artístico diretamente no Palácio Pitti, com observações a partir de trabalhos realizados por Cortona; não se pode deixar de referir o grande papel inovador que este artista desempenhou em Florença no que

[396] Francesco Maria Gaburri, *Vite di Pittori*, 1740-1741, Ms. Biblioteca Nacional de Florença, Ms. EB. 95, fls. 160 e 160v, Tomo VI, fl. 2420 v.

respeita à decoração de tetos, mesmo não se tendo especializado como quadraturista. A procura das formas de Cortona era o início comum a todos os artistas daquela geração. Posteriormente, procurando uma nova postura na representação figurativa, Vincenzo Bacherelli inscreve-se na oficina Gabbiani; mas, reconhecendo em Gherardini algo que o atraía mais, abandona o primeiro mestre e dedica-se inteiramente aos modelos e ao estilo de Gherardini, fato confirmado por Marrini:

> "(...) e già per quanto tempo applicato allo studio della pittura nella scuola del celebre professore Anton Dominico Gabbiani; ma sentendose poscia interiormente incitato a seguire la maniera d'Alessandro Gherardini, terminò d'entrare nel numero de'suoi scolari, che grande fosse il profito di questo giovanne, e non ordinaria la sua abilità (...)". [397]

Destas citações, pode concluir-se que Vincenzo Bacherelli fez a sua formação como artista de figuras, como eram Gabbiani e Gherardini, mas que a sua especialidade se tornou a quadratura.

É muito provável que Bacherelli tenha feito alguma viagem de estudo a Roma, pois, além do fato de a cultura figurativa em Florença estar voltada para os ideais estéticos da cidade papal, desde a segunda metade do século XVII que o grão-duque se apoiava principalmente no barroco romano, que caminhava paralelamente ao crescente desenvolvimento da Igreja. Não se deve esquecer que Antonio Domenico Gabbiani fora levado à Academia Medicea de Roma por influência de Ciro Ferri, transmitindo estes conhecimentos aos seus alunos em Florença. Outros aspectos influenciariam uma possível inclinação a Roma, pois era uma viagem que praticamente todos os pintores faziam. Era a oportunidade de encontrar uma linguagem mais moderna, fazer contato com mecenas importantes, pois Roma estava transformada num imenso canteiro de obras em reconstrução e ampliação de edifícios, além da possibilidade de fazer ligação com

[397] Orazio Marrini, *Série di Ritratti di Celebri Pittori Dipinti di Propria Mano in Seguito a Quella Già nel Museo Fiorentino esistente Appresso l'Abate Antonio Pazzi*, Firenze, 1764, p. 41.

outros artistas, aprender novas técnicas e inserir-se numa linguagem mais atualizada. Entretanto, e mesmo que não tivesse ido a Roma, a cultura figurativa florentina tinha sempre uma aproximação com esta cidade e as novidades eram transmitidas pelos mestres que Bacherelli naturalmente teve oportunidade de captar.

Até ao presente momento não se encontra identificada nenhuma obra em que ele tenha colaborado com Alessandro Gherardini ou com outro qualquer figurista. Naturalmente, e como este mestre tinha diversos alunos, as colaborações ou preparações de arquiteturas pintadas que serviam a Gherardini poderiam ter sido feitas por mais de um artista, desaparecendo assim qualquer traço individual de Bacherelli. Contudo, o mesmo Marrini nos diz que, como a capacidade e a habilidade de Bacherelli superavam a média, Gherardini o levou até Livorno para o ajudar em obras que se realizariam naquela cidade: *"il Gherardini condoto a Livorno, perchè gli servisse d'aiuto ne'vari lavori, che gli furon commessi"*.[398]

Dentro deste panorama, pode pensar-se que Vincenzo Bacherelli teria já criado ou constituído um estilo próprio e personalizado, justamente pelo fato de a sua formação ter sido feita através do contato com estes dois mestres, bem como pela presença dos próprios colegas que também eram discípulos de Gherardini, como, por exemplo, Sebastiano Galeotti, figurista de grande prestígio, ou mesmo Francesco Natali, quadraturista contemporâneo a Bacherelli e que trabalhou algumas vezes para Gherardini (já comentado anteriormente). Estes aspectos foram bem observados por A. Corna, quando diz sobre ele:

> "pittore, scolaro di Pietro da Cortona, del Gabbiani e del Gherardini; alcune delle sue opere si trovano in Livorno; nella Galeria degli Uffizi a Firenze, oltre qualche suo lavoro, si trova pure il suo Autoritratto; col suo studio e l'attività própria il Bacherelli si formò stile tutto personale".[399]

[398] *Idem, Ibidem*. p. 41.
[399] Andrea Corna, *Dizionario della Storia dell'Arte in Itália, Vol. I, 1930*, p. 64.

Outras referências acentuam a capacidade artística do jovem Bacherelli, como a de um cronista do final do século XVIII, ao publicar o seu dicionário de artistas italianos: *"dovette essere pittore di qualche merito, trovandosi il suo ritratto nella R. Galleria di Firenze, ma non vi há di lui più circonstanziate notizie"*. [400]

Entretanto, outras fontes há que, por não terem conhecimento das obras deste artista, consideram o seu trabalho pouco interessante: "*nulla abbiamo, o sappiamo di lui; nella Galleria di Firenze pur se ne trova il ritratto fatto da lui medesimo, e questo lo indica che medíocre pittore*". [401] Discordamos dessa conclusão; as obras realizadas por Bacherelli não podem ser consideradas medíocres tendo como única referência o seu auto-retrato, pois contava com o apreço de Gherardini, artista de fama, e foi levado a Livorno pelo referido mestre como responsável pelas preparações arquitetônicas de eventuais composições figurativas que ali teriam de realizar. Noutra fonte, publicada em 1835, a figura de Bacherelli era apreciada e referida como pintor de cenas de narrativas populares, tendo realizado alguns trabalhos em Livorno e muitas outras pinturas na corte de Lisboa. [402] Algumas indicações da atividade deste artista[403] confirmam a sua formação florentina com Gabbiani e Gherardini, a sua ida a Livorno, assim como as obras que teria realizado em Portugal, nomeadamente o teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa, assinado e datado de 1710. Outros historiadores italianos referiram Vincenzo Bacherelli, sem, contudo, acrescentar qualquer informação sobre os trabalhos que ele pudesse ter realizado juntamente com os seus mestres.

---

[400] Stefano Ticozzi, *Dizionario Dei Pittori dal Rinnovamento della Belle Arte fino al 1800*, Vol. I, 1918, p. 279. Este autor é também citado por Ayres de Carvalho, *"Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na Corte de D. João V"*, in *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V. 1706-1750*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 46.

[401] Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Firenze, 1840, p. 78.

[402] Georg K. Nogler, *Neues Allgemeines Kunstlerlexikon*, BD. I, 1835, p.198: Bacherelli, Vincenzio, ei Florentiner, ger 1672 e gest 1745. Er lernte bei Gabbiani und Gherardini und malte Historien, die zu seiner zeit geschatzt wurden. Zu Livorno, Lissabon und seiner vaterstadt finden sich wo er fur den hof die kirchen und kloster arbeitete.

[403] R. Chiarelli, "Baccherelli", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma, 1963, pp. 20-21.

No Gabinete de Desenhos do *Museo degli Uffizi* em Florença existem uma série de desenhos anônimos. Apesar de estarem já relativamente bem estudados, com algumas propostas de atribuição por parte de diversos especialistas italianos,[404] não foi encontrado nenhum que pudesse ser atribuído a Vincenzo Bacherelli. Mesmo nas obras dos historiadores do passado, que trataram de compor uma história da arte italiana com a presença de artistas pouco conhecidos, como foi o caso de Lanzi[405] em 1809 ou de Marangoni[406] em 1912, Vincenzo Bacherelli vem apenas citado, conferindo a sua presença no panorama da arte barroca florentina do fim do século XVII, quando faz a sua formação com os melhores artistas da época, e o primeiro quartel do século XVIII, quando retorna a Florença e desenvolve uma atividade paralela a alguns trabalhos de pintura, mas sem acrescentar novidade ou identificar possíveis obras. Pode-se ainda encontrar outra referência a Bacherelli no dicionário alemão Thieme-F. Becher[407] ou ainda no já citado K. Georg em 1835, este último citando Bacherelli como pintor de história.[408] É curioso constatar que o número e qualidade das informações diminuem à medida que nos afastamos da sua morte, como se a sua "fortuna histórica" estivesse presa à fama relativa de que gozou em vida na cidade natal.

Uma referência muito significativa para toda a capacidade pictórica de Vincenzio Bacherelli, e pouco divulgada em Portugal, diz respeito ao auto-retrato deste pintor, que atualmente se encontra na Galeria do *Museo degli Uffizi*, no chamado Corredor Vasariano, juntamente com tantos outros pintores de relevo. A identificação e procedência desta pintura estão referidas no

[404] Na consulta deste arquivo (Uffizi) existem muitas atribuições já identificadas para esses desenhos.
[405] L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, Bassano, 1809, p. 282.
[406] Matteo Morangoni, "La Pittura Fiorentina del Settecento", in *Rivista d'Arte*, vol. VIII, 1912, p. 94 (e não 91 como vem citado no Dicionário Biográfico dos Italianos).
[407] U. Thieme-F. Becher, *KunstlerLexikon*, vol. II, p. 304. Nesta obra afirma-se a dependência formal com Cortona, as lições com Gabbiani e Gherardini, além de referências tradicionais em obras já citadas anteriormente.
[408] George K. Nagler, *Neues Allgemeines Kunstlerlexikon*, BD. I, 1835, p. 198.

catálogo geral do acervo do mesmo museu.[409] Nesta ficha sabe-se que a data de referência desta pintura se situa no primeiro quartel do século XVIII. A sua proveniência vem desde a colecção Tommaso Puccini em 1725, seguindo posteriormente para as mãos do abade Antonio Pazzi, que o vende em 1768 para a Galeria do Museu degli Uffizi. Em torno a 1795, foi levado para a arrecadação do museu devido à pouca notoriedade e atividade do pintor na pátria, sendo que, atualmente, se encontra na galeria do citado Corredor Vasariano. No reverso do quadro podem ver-se os números que o retrato tinha nas listas das coleções de Puccini e de Pazzi. Segundo ainda informações de Sílvia Meloni, *"la cornice che ha oggi il quadro apparteneva all'autoritratto del Preciado (inv. 1890, nº 2042) come documenta il cartellino dell'inv. che è incollato"*.[410] Numa outra alusão, refere-se o fato de que o quadro tivera originalmente outra moldura, visível na foto mais antiga na parte inferior do quadro.[411] Este quadro foi referido e publicado num texto referente à presença de artistas estrangeiros em Portugal, na altura da grande exposição sobre D. João V, ocorrida em Lisboa em 1994.[412] Esta pintura necessita de ser restaurada e mais bem analisada, para que melhor se compreenda a capacidade de composição do artista, mesmo que seja apenas neste auto-retrato. Num primeiro olhar, e dadas as dificuldades hoje encontradas para o estudo minucioso desta tela, não nos parece ser a obra de um pintor que não dominava a representação figurativa ou de um artista medíocre. Desde já, estamos perante um artista preparado e capaz para as representações figurativas, mesmo que a sua especialidade se concentre especificamente no gênero da quadratura. Foi esta especialização que lhe permitiu

---

[409] Sílvia Meloni Trkulja, "Bacherelli, Vincenzio", *Gli Uffizi*, Cat. Generale, vol. II, 1979, p. 796. Nesta identificação a autora apresenta toda a ficha identificadora do auto-retrato do pintor.

[410] *Idem. ibidem*.

[411] Cfr. Sílvia Meloni Trkulja, "La Collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi)", in *Paragone*, n.º 343, XXIX, 1978, pp. 79-123, sendo que na página 94 faz o comentário sobre este retrato.

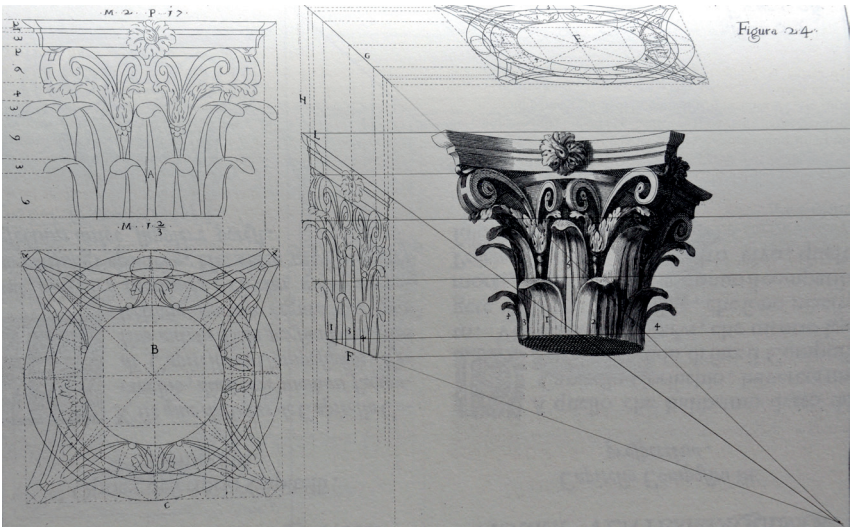
[412] Cfr. Ayres de Carvalho, "Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na Corte de D. João V", in *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*. 1706-1750, Lisboa, IPPAR, 1994, p.48. Corrige-se a data de falecimento de Bacherelli, referida neste texto em 1739, para 1745.

acompanhar Alessandro Gherardini a Livorno e criar uma linguagem específica em Portugal nos primeiros anos do século XVIII, influenciando grande parte dos decoradores daquela época. De sua atividade em Florença até a data da partida para Livorno com o mestre Gherardini, não se conhece qualquer desenho, estudo preparatório ou painel que possa ser identificado como saído da sua mão. Presumivelmente a sua atividade de maior relevo estava por iniciar, quando aos trinta anos sai de Florença em direção a uma outra cidade, na busca de maior fortuna e melhores perspectivas.

07

CAPÍTULO 7

VINCENZO BACHERELLI EM LIVORNO



Talvez a oportunidade decisiva na vida de Bacherelli tenha sido a de acompanhar o figurista Alessandro Gherardini a Livorno, para assessorá-lo como quadraturista. Esta viagem aconteceu em 1701, segundo informações do biógrafo de Gherardini, Francesco Saverio Baldinucci.[413] Segundo a mesma fonte, Gherardini fora contratado para decorar a abóbada da Igreja dos Armênios com o tema da Assunção da Virgem[414] e, nesta viagem, teria levado Bacherelli como seu ajudante, segundo nos informa Marrini: *"il Gherardini condoto a Livorno, perchè gli servisse d'aiuto ne'vari lavori, che gli furon commessi"*.[415]

Infelizmente não há notícia desta obra, como também de outras que o mesmo figurista teria realizado, como, por exemplo, a decoração da Igreja do Carmo e os afrescos em Santa Bárbara, tal como não existem notícias dos documentos relativos a estas encomendas, uma vez que Livorno foi bombardeada na IIª Guerra Mundial e os arquivos referentes ao século XVIII destruídos. Um dos portos mais significativos da Toscana, Livorno no século XVI recebe um expressivo incremento do grão-duque Ferdinando I. Para compreender o progresso ocorrido em Livorno e a atenção dada a esta cidade pelos sucessivos governos, é importante recuar um pouco ao período de formação desta antiga vila romana. A antiga vila etrusca destruída por Carlos Magno ficou governada por vários senhores feudais. Por volta de 1103 o território foi doado a Pisa e a partir desta época passa a chamar-se Livorno.[416] No século XII os genoveses conquistam os pisanos e Livorno passa a pertencer a Gênova, seguindo-se um período de lutas e quase destruição total do burgo para, finalmente, em

[413] Francesco Saverio Baldinucci, Vita di Alessandro Gherardini, in *Cod. Pal. 565*, vol. II, ff. 173r-183r, na Biblioteca Nazionale de Florença, cit. in Rossana Boscaglia, Vasco Bianchi, Luciano Bertocchi, *Due Secoli di Pittura Barocca a Pontremoli*, Genova, Sagep Editrice, 1974 (há que corrigir a data de 1702, que o biógrafo setecentista usa "more fiorentino").

[414] Maria Teresa Lazzarini, Cavalieri del Mare: *l'Oratorio di San Ranieri a Livorno e l'Ordine di Santo Stefano*, Livorno, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 1997, p. 29.

[415] Orazio Marrini, *Série di Ritratti di Celebri Pittori Dipinti di Propria Mano in Seguito a Quella già Publicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'Abate Antonio Pazzi*, Firenze, 1764.

[416] Mesrop Vardapet Owl'Owrlean, *Storia della Colonia Armena di Livorno e della costruzione della sua chiesa (con appendici)*, Livorno, 1990, p. 14.

1421, passar a pertencer a Florença, que conquista a saída para o mar que era vital à sua economia. O porto de Livorno era tão importante a nível mercantil que Florença procurou reforçá-lo como potência marítima, construindo numerosos navios e fortificando a costa. Seguem-se novos ataques não só de Gênova, mas também por parte dos franceses que, chefiados por Carlos VIII, permaneceram em Livorno durante um ano. Por volta de 1530, Florença é conquistada por Carlos V, mas a segurança dos Medici mantém-se garantida. Clemente VII (Júlio 1478-1534, filho ilegítimo de Juliano), membro da família Medici, que já havia tido um importante papel na história de Florença, convence Carlos V a confiar a Alessandro de Medici (1510/1537) a república florentina.

Em 1532, o estado florentino é transformado em ducado, Alessandro é assassinado e sobe ao poder Cosme I, nomeado grão-duque da Tocana por Pio V em 1569; confia aos espanhóis a defesa tanto de Florença como de Livorno, permanecendo com seu exército naquela região durante quase um ano. Cosme I põe em prática o seu plano de edificar e melhorar Livorno, reconstruir o porto e ampliar as defesas. Nesta fase cria a Ordem dos Cavaleiros de Santo Estêvão para combater no mar os piratas e constrói dois palácios, um para a sua família e outro para a sede do governo, quando ali permanecia.

Em 1574, Francesco (1574-1587) sucede a seu pai e engrandece Livorno, dando desenvolvimento à cidade. Morre em 1587, dando lugar a Fernando I (1587/1609), que continuou a política de mecenato típica de sua família. Tentando fugir ao controle espanhol, apoia o rei de França, Henrique IV, e promove o seu casamento com Maria de Medici em 1600. Nesta época floresceu a ciência, a arte, o tráfico, e as atividades foram melhor incrementadas, de modo que Livorno tornou-se uma das cidades mais prósperas da Toscana e o seu principal centro marítimo[417].

[417] *Idem, ibidem,* p. 16.

O mais significativo é que Livorno, em função dos tumultos dos estados vizinhos, se constitui em espécie de refúgio para qualquer cidadania, após o decreto de Fernando I em 1593, que foi responsável pela radical transformação da cidade. Este decreto mais parecia um convite do próprio grão-duque a acolher uma massa variada de raças, e além de permitir o seu acolhimento, promovia um clima de tolerância e possibilidades de desfrutar de algumas concessões, fato este que fez com que Livorno aumentasse consideravelmente a sua população.

Num leque muito vasto, Livorno contou com pessoas perseguidas da França ou mesmo judeus fugidos da Espanha e Portugal. Qualquer pessoa de "qualquer culpa" podia ocupar-se do comércio, que era o ponto fulcral do interesse local. A partir de 1594, e após toda esta fase de euforia, a catedral (que já não existe) foi iniciada, e logo em seguida, devido a uma natural diversidade cultural e também religiosa, foram estabelecidas diversas ordens religiosas e em particular os franciscanos, que construíram um grande mosteiro com igreja, ao lado do terreno em que, tempos mais tarde, seria construída a Igreja de São Gregório dos Armênios.

Em 1606, Fernando I eleva o antigo burgo ao estatuto de cidade, e três anos mais tarde o seu sucessor Cosme II (1609-1621) continua a obra de restabelecimento iniciada pelo pai. Em sua homenagem, Cosme II mandou fazer uma grande estátua de mármore (que ainda pode ser vista), representando o pai ao lado de quatro mouros acorrentados. Era uma forma de lembrar que através dos Cavaleiros de Santo Estêvão, Fernando I libertava os cristãos da mão dos piratas.[418] Após a morte de Cosme II, sucederam-se as regências de Maria Madalena, Maria Cristina e a do cardeal Carlo de Médicis, pois Fernando II (1621-1670) tinha apenas nove anos. Nesta fase, Livorno continuou a crescer,

[418] *Idem, ibidem*, p. 17.

surgindo dois novos quarteirões, o do Norte, com o nome de Veneza Nova, e o adjacente, chamado de São Marcos. Surge a peste e com ela um período de instabilidade e terríveis estragos, como os terramotos de 1646, causando perdas consideráveis.[419]

Uma nova fase surge com a morte do grão-duque, sendo substituído em 1670 por Cosme III (1670-1723). Infelizmente, a época era conflituosa e este grão-duque, mesmo governando por muito tempo, encontrou uma cidade novamente invadida pelo tumulto que em 1684 vinha com uma nova peste, interrompendo uma longa fase de paz e prosperidade. Para garantir a segurança da região da Toscana, o grão-duque aproximou-se das grandes potências e permitiu que estas usassem o porto de Livorno tanto em tempos de paz como em épocas de guerras, desde que respeitassem a neutralidade do seu governo.

No seio desta cidade de grandes conflitos, mas também de grandes oportunidades, os mercadores armênios se estabeleceram nas últimas décadas do século XVI, sendo que se acreditava que desde a segunda metade do mesmo século a sua presença já existia em forma de uma pequena colônia. Foram os primeiros a introduzir mercadorias orientais na Toscana, e após o decreto acima referido os armênios fixam-se em Livorno, gozando de muitos privilégios; tal como em 1686 constitui-se, por decreto grão-ducal, a "nação índia" composta por 5 mil membros, na maior parte de origem portuguesa.[420]

O culto dos armênios era feito na Igreja de Santa Júlia ou na dos franciscanos, pois desde o século XVII tentavam construir sua própria igreja, mas enfrentando sempre obstáculos por parte do arcebispado de Pisa; em função de questões religiosas, a

[419] *Idem, ibidem,* p. 19.
[420] *Idem, ibidem,* p. 36; e Lionel Levy, *La Natin Juive Portugaise. Livonrne, Amsterdam, Tunis*, 1591-1951, Harmattan, Paris, 1999, pp. 61 e 64-65.

construção só foi permitida no fim do mesmo século.[421] Para a construção da igreja, recolheram dinheiro e doações feitas principalmente por mercadores e comerciantes, sob o título de São Gregório Mártir, "O Iluminador" dos armênios.[422]

Na fachada da igreja, sobre a abóbada, numa estrutura circular, está o busto de São Gregório dos Armênios Iluminador, abençoando com a mão direita. Ladeando esta imagem encontra-se representada as alegorias da caridade e da fé.[423] Os preparativos iniciaram-se em 1698, erguendo uma igreja (uma espécie de cópia de São Pedro de Roma) de cruz latina, cuja cúpula fora então decorada por Alessandro Gherardini,[424] com o tema da Assunção da Virgem. A nave da igreja foi decorada com pinturas em caixotões executadas pelos irmãos milaneses Giovanni e Giacomo Médicis, já durante a época oitocentista.[425] Em 1701, obtiveram a aprovação da Sacra Congregação, e com muita festa colocaram a primeira pedra na presença do bispo Azaria Canib, patriarca armênio.[426] O desenho da igreja foi feito pelo próprio príncipe Ferdinando, filho de Cosme III, que Giovanni Del Fantasia colocou em execução. Entretanto, após um incidente com o assassinato de um membro da superintendência[427] das obras, a igreja seria fechada em 1709 quase totalmente terminada e só reaberta no ano de 1714, sendo constantemente enriquecida pelos seus fiéis, numa presença assaz qualificada e impressionante para o comércio de Livorno.[428]

---

[421] *Idem, ibidem,* pp. 37/40.
[422] *Idem, ibidem*, p. 71 e nota número 9, *(...) Storia della vita, martírio e miracoli di S. Gregório Arcivescovo e Primate d'Armenia, descritta da Anton Maria Bonucci, dell'ordine dei Gesuiti (...)*
[423] *Idem, ibidem*, p. 82.
[424] Giuseppe Piombanti, *Guida Storica ed artistica della Città e dei Dintorni di Livorno*, Livorno, 1903, p. 223.
[425] Id*em, ibidem*, p. 223.
[426] *Idem, ibidem,* pp. 222 e 223.
[427]Giuseppe Piombanti, *Guida Storica ed artistica della Città e dei Dintorni di Livorno*, Livorno, 1903, pp. 221 e 222.
[428] Giangiacomo Panessa*, Nazioni e Consolati in Livorno 400 anni di storia,* Livorno, 1998, p.21.

É importante dizer que a cidade de Livorno, desde o século XVI, adquire uma imensa capacidade de convivência entre gente de cultura diversa num clima de *"tolerância religiosa que caracterizou a dominante difusão do catolicismo na época por nós considerada, isto é, o século XVI e o século XIX"*.[429] É neste contexto que Livorno era uma cidade cheia de oportunidades não só para comerciantes e mercadores, mas também para artistas em busca de uma melhor ocasião. Era esse o caso do pintor florentino Vincenzo Bacherelli, que, acompanhando o grande figurista Alessandro Gherardini, provavelmente imaginava uma melhor colocação para a sua especialidade de quadraturista, numa cidade que crescia a cada momento e onde as construções de palácios e igrejas eram necessárias, pois que a Peste de 1684, seguida de uma destruição parcial dos edifícios, implicava uma política de reconstrução e, naturalmente, uma oportunidade para que os artistas em desenvolvimento mostrassem o seu real valor.

Infelizmente, as obras que estes dois pintores realizaram na igreja de São Gregório dos Armênios foram totalmente destruídas, restando apenas o frontispício. Um aspecto que ainda não foi comentado e tão pouco refletido é o fato de que Gherardini não trabalhou exclusivamente na cúpula da Igreja de São Gregório dos Armênios. Os trabalhos encomendados ao grande figurista, que naquele momento se encontrava em Livorno, estendiam-se a outras pinturas, como o já comentado Oratório de São Ranieri, datado de 1696 (início da construção) e alguns afrescos menores no mesmo oratório e que não necessitariam da colaboração do perspéctico, como, por exemplo, a cobertura, os pendentes, as paredes do pequeno presbitério, as lunetas das paredes e o corte na nave: obras que poderiam ser feitas antes da intervenção de 1705, quando Francesco Natali intervém nas preparações de falsas arquiteturas sobre a abóbada e paredes principais.

[429] Paolo Castignoli, "La tolleranza: enunciazione e prassi di una regola di convivenza", *Livorno crocevia di cultura ed etnie diverse: razzismi ed incontri possibili,* Livorno, Cooperativa SanBenedetto, 1992, p. 27

Apesar de Bacherelli ser citado como *"pittore di architettura e di prospettiva a fresco e a têmpera",*[430] como trabalhou com Gabbiani e agora com Gherardini, ambos figuristas, teria colaborado também em decorações nas quais não só apareciam trabalhos de falsa arquitetura, mas de figuras ou formas decorativas como aquelas que se podem ver no interior do Oratório de São Ranieri (infelizmente não conseguimos imagens desta fachada). Podemos citar ainda a igreja de Santa Bárbara, na qual Alessandro Gherardini trabalhou em afrescos tanto na igreja como na sala da confraria; e ainda na Igreja da Misericórdia na rua de São Francisco.[431]

Como Livorno estava repleta de gentes e culturas diversificadas, a presença de Portugal era inevitável, na medida em que o porto de Livorno estava aberto a todas as questões mercantis, vivendo desses negócios e outras operações comerciais. Assim, encontramos uma fecunda presença portuguesa na Igreja da Madonna, no seu altar de Santo Antônio, com o escudo e a estátua do santo, totalmente erguido pelos portugueses.[432] A nação portuguesa evidencia a sua presença em Livorno desde 1609, quando o cônsul de Portugal assume o título de *Governatore della Nazione Portoghese in Livorno* e, mais tarde, Pedro da Silva Henriques de Lisboa, "*che assumeva il titolo di Amministratore Generale del Commercio del Brasile in Livorno*". Entretanto, morre em 1672 aos 64 anos de idade: a sua lápide sepulcral, com as armas de Portugal, pode também ser

[430] Francesco Maria Gaburri, *Vite di Pittori*, (Mss.), Biblioteca Nacional de Florença, Mss. EB. 95, fls. 160 e 160v, Tomo VI, fl. 2420 v.

[431] Cfr. Sílvia Meloni Trkulja, "Alessandro Rossi e gli inizi del Gherardini", *Antichità Viva*, XIV, 1975, pp. 17/26; Idem, L'attività tarda di Alessandro Gherardini sulla costa tirrénica e un nuovo acquisto delle Gallerie fiorentine; ibidem, XXIV, 1985, pp. 75-81. Veja a recente publicação: Elisa Acanfora, "Alessandro Gherardini giovani e il suo maestro Alessandro Rossi" in *Un meraviglioso artificio – architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Alinea, Perugia, 2023, pp. 100-112.

[432] Cfr. Giuseppe Piombanti, *Guida Storica ed Artistica della città e dei Dintorni di Livorno*, Livorno, 1903, p. 194.

encontrada no claustro da mesma igreja, onde se lê no mármore.[433] A presença dum consulado português e o título de governador confirmam o grande peso da presença portuguesa em Livorno no que diz respeito ao comércio marítimo e aos negócios, dentro de uma escala mercantil bastante acentuada, já que esta atividade era também estendida aos negócios que se faziam com o Brasil, incentivada pelo apoio pessoal do grão-duque em 1670. Este fizera uma longa viagem por Portugal, e em 1698 oferecia o mausoléu marmóreo de São Francisco Xavier, transportado via Lisboa, e executado pelo célebre arquiteto florentino Giovanni Battista Foggini (1652-1725).[434]

Naturalmente, os italianos também mantinham uma forte presença em Lisboa, exercendo constante influência sob o ponto de vista artístico, pois os principais mercadores eram também membros da Irmandade Nacional de Nossa Senhora do Loreto. Comprova-se este fato quando do terrível incêndio de 1651, quando a mesma confraria determinava que os mercadores

> "passassem a pagar, em lugar de um quarto, meio por cento de taxa sobre as fazendas dos seus negócios, de modo a garantirem fundos para as obras, fundos estes ampliados ainda por generosas ofertas de mesários mais abastados como Nicolau Micon, Francisco Andrea Carrega e Jerónimo Ghersi".[435]

[433] Na lápide aparece este texto em latim: *d. o. m. conditvr hoc tvmvlo; petrvs de silva henriquez; lvsitanvs;serenissimi petri portvgallie principis domvs reggie; fidalgvu sive familiaris; eivsdem principis negoitijs per agendis adscitvs; brasilice prefectvre svb eodem príncipe generalis comercij;in italia administrator;eqvem aequestri iesv chisti militare; et illivs commende addictvm; mors prevenit; sed quamvis acerba vivvm abstulit maioribq honor cvmvlis; mortvvm posteritatis memorie;aeternvm svi desiderium;obiit libvrni die xxvi octobris mdclxxii; aetatis annolxiiii; gviomara andreas et odoardvs de silva henriqvez; vxor et filij; hoc sviamoris et doloris monvmentvm; posvere;anno incarnationisdominice; mdclxxiii. Fazendo a tradução: D. O. M. (Deo Optimo Maximo) Deus é ótimo e máximo. "Foi sepultado neste túmulo Pedro de Silva Henriquez; Português; nobre ou familiar da casa real do serenissimo Pedro, príncipe de Portugal. Designado para tratar dos negócios desse mesmo príncipe; Na prefeitura brasiliana, foi administrador do comércio a serviço do mesmo príncipe. Na Itália, foi administrador; Cavaleiro da Ordem Equestre de Cristo, e ligado à sua comenda; A morte o alcançou, mas, embora amarga, o tirou vivo, acumulado de honras maiores que as de seus antepassados, lembrança eterna para a posteridade de seu desejo ardente; Faleceu em Livorno, no dia 26 de outubro de 1672, aos 64 anos de idade. Guiomara, André e Eduardo da Silva Henriquez, esposa e filhos, colocaram este monumento de seu amor e dor. No ano da encarnação do Senhor, 1673." Agradeço a tradução feita por Matheus Campelo.*

[434] Carlos de Azevedo, "Um artista italiano em Goa. Placido Francesco Ramponi e o túmulo de S. Francisco Xavier", *Garcia de Orta*, n.º esp., Lisboa, 1956.

[435] Vitor Serrão, "Marcos de Magalhães Arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664)," *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III série – nº 89, 1º tomo, 1983, pp. 16-17 e do mesmo autor cfr. A Cripto-História de Arte, Lisboa*, Livros Horizonte, 2001, pp. 149-165.

A igreja fora reinaugurada oficialmente em 1676, porém continuavam os trabalhos de embelezamento, como, por exemplo, a pintura da cobertura do edifício, executada pelo artista Giovanni Domenico Ponte, o qual, como afirma Vítor Serrão, *"viera para Portugal a convite de César Ghersi, poderoso mercador, familiar do Santo Ofício e mesário da Junta de Nossa Senhora do Loreto"*.[436] Esta pintura não se relaciona diretamente com a presença de Bacherelli em Lisboa e tampouco com sua vinda a Portugal, ocorrida só no verão de 1701, estando no início de junho de 1702 já a trabalhar para essa igreja. São antes fatores indicadores da presença de artistas italianos em Lisboa durante a fase de remodelação da Igreja do Loreto, que após a inauguração se prolongou por mais algum tempo no século XVIII.

A vinda de Vincenzo Bacherelli para Portugal a partir de Livorno está relacionada diretamente com contatos que fez com mercadores italianos que tinham seus negócios em Portugal. Provavelmente, devido ao arrastar-se do embelezamento da Igreja do Loreto, conhecendo os trabalhos ao moderno desenvolvido por Bacherelli e seu mestre, este com muita fama e prestígio, arriscaram contratar este pouco conhecido florentino no desejo de inovar e enriquecer o templo italiano de Portugal, já que o mestre Gherardini tinha já outros planos e compromissos assegurados. A escala em Livorno (que ainda assume contornos documentais pouco claros) foi, pois, apenas um acidente na carreira de Bacherelli, mas que alterou o seu rumo.

Um outro aspecto que deve ser levado em consideração é o fato de os mercadores italianos importarem de preferência peças italianas, como muitas que vinham de Itália especialmente para a remodelação da igreja, contando sempre com a presença

[436] Vítor Serrão, *op. cit.* p. 23. Neste estudo é importante referir o Livro n.º 23 de Receita e Despesa, fol. 24, com um primeiro pagamento de 100.000 rs em 8/9/1681 e no Livro nº 26, fl. 15 outros pagamentos de 1.311.500 rs pelos 65 painéis para figurarem no teto em 16/2/1684, com a assinatura do pintor.

de artistas italianos para satisfazerem as suas encomendas: Florença nunca perdera a fama de berço dos melhores pintores e decoradores de afresco. A aproximação com Bacherelli e com Gherardini poderia significar a intenção de dar uma maior dimensão ao espaço interno da igreja dos italianos, já que durante a fase dos séculos XVII e XVIII era frequente a decoração do tipo quadraturista para conferir maior suntuosidade aos interiores dos edifícios, ampliando-os internamente. É absurdo pensar que a viagem de Vincenzo Bacherelli para Portugal fora apenas uma coincidência, e que não havia a intenção, por parte dos mercadores italianos, em contratá-lo para os trabalhos de remodelação da sua igreja. Dificilmente poderíamos pensar na possibilidade destes mercadores serem portugueses, pois com a presença de um artista italiano não iriam assumir o risco de contratos com alguém totalmente desconhecido. Foi, decerto, pelas boas referências dadas por Gherardini sobre o seu colaborador que os mesários da Irmandade do Loreto – e talvez a rica família dos Ghersi, que em 1674 fizera vir o pintor Giovanni Domenico Ponte – se decidiram a contratar o jovem quadraturista florentino.

Aqui o encontramos. A descoberta recente de alguns documentos no Arquivo da Igreja do Loreto de Lisboa permite supor que Vincenzo Bacherelli estava em Lisboa desde o verão de 1701, pois surge referido já neste ano a seguir às eleições da nova junta para a sessão do domingo, 11 de setembro de 1701[437], ás duas horas da tarde: o que pode confirmar a nossa hipótese da sua chegada ainda no mês de agosto. Nessa reunião, a presença de Bacherelli foi a primeira a ser tratada, apresentada e defendida pelo próprio provedor cessante, Pietro Francesco Ravara, aliás reeleito para o triênio 1702-1704.

De acordo com a documentação encontrada, esta intervenção de Vincenzo Bacherelli já deveria estar antes combinada, pois a

[437] Livro das *Actas das Sessões da Junta da Irmandade da igreja de Nossa Senhora do Loreto,* 1.º, De Março de 1651 a Julho de 1744, fol. 129. (inédito).

concordância é unânime pelos mesários de deixar o assunto nas mãos dos "oficiais": o provedor, o mordomo e o tesoureiro (ou escrivão). Nada é questionado e não se discutem pormenores sobre projeto, prazos e orçamento. O contato com o famoso Alessandro Gherardini, as cartas de recomendação que provavelmente trouxera e as conversas prévias com o pintor eram suficientemente convincentes.

O mesmo documento menciona que a intervenção pictórica deveria ter lugar no coro, isto é, na capela-mor: tetos e paredes. Só mais tarde, com o êxito da novidade, também os arcos de baixo e, muito provavelmente, a sacristia, pois corresponde ao período de grande intensidade de trabalhos na igreja, entre junho de 1702 e 1703, em que há recibos assinados pelo artista florentino. Com a novidade de uma pintura até então inédita em Portugal, naturalmente os contatos que fez não só com artistas locais, mas também com a clientela mais influente, devem tê-lo convencido das vantagens de permanecer em Lisboa.

Outro aspecto essencial é que a ideia de pintar a capela-mor[438] por um pintor italiano deve ter sido da própria irmandade, na pessoa de Mattia Tomaso Ghersi, filho do César Ghersi que em 1674 trouxera Giovanni Domenico Ponte[439] para Lisboa. Os membros dessa família de mecenas tinham o gosto, desde sempre, de trazer de Itália as novidades artísticas. Assim, Mattia terá pago a viagem, o alojamento e as primeiras despesas de Bacherelli até a assinatura do contrato para as primeiras obras. Em meio a todas estas informações, é singular saber que o antigo pintor do teto da nave em caixotão, Ponte, era membro da irmandade em 1701 e pode ter tido um papel relevante no processo, dando uma opinião favorável. Controlando as novidades, os três oficiais

[438] Em italiano, *coro* designa o presbitério (Paolo Portoghese, dir., *Dizionario Enciclopedico di Architettura*, 6 vols, Roma, 1968.
[439] Vítor Serrão, *A Cripto-História de Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 149-165.

que manteriam contato com Bacherelli ao longo desses dois ou três anos são o provedor Pietro Francesco Ravara, o mordomo Giacomo Filippo Pinetti e o tesoureiro Giacomo Filippo Ravara, que substituiu Gio. Batt. Ravara: uma nova geração.

Outra possibilidade foi lançada em relação à vinda de Vincenzo Bacherelli a Portugal, defendida por Ayres de Carvalho: ele *"(...) terá vindo para Lisboa por indicação de Cosme de Médicis e possivelmente sob a protecção de André de Melo e Castro, depois conde das Galveias e futuro embaixador de D. João V em Roma (1718)"*.[440] Pensamos que esta hipótese não é muito plausível e até contraditada pelo próprio autor quando diz taxativamente que Bacherelli veio atraído pelos mercadores de Livorno para trabalhar no Loreto, o que faz todo o sentido. Se lembrarmos que Vincenzo Bacherelli não era reconhecido naquela altura como um pintor de mérito – aspecto este que mesmo atualmente ainda se mantém – julgamos que se algum pintor italiano fosse indicado para vir a Lisboa recomendado por Cosme III com o papel de representar Florença e impor a imagem de um governo mecenático, era mais provável que fosse um pintor de mérito e com reputação, como Gherardini ou Gabbiani, para não falar de outros. A escolha de Bacherelli não seria a mais acertada, e nada indica que o grão-duque da Toscana soubesse sequer da existência deste pintor. Os contatos do artista florentino em Livorno e a possibilidade de ter contraído amizade com esses mercadores, é, aliás, um fator bem documentado por Marrini, que no seu relato de 1764 afirma que: *"nella dimora, che egli fece in quella città, avendo contratta amicizia com alcuni mercanti, risolvè finalmente di portarsi com loro nel Portogallo"*[441].

Para um florentino desconhecido, o fato de ser chamado a Portugal e inaugurar um gênero decorativo era o melhor que um

[440] Ayres de Carvalho, "Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na Corte de D. João V", in *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 46.
[441] Cfr. Orazio Marrini, *Série di Ritratti di Celebri Pittori dipinti di própria mano in seguito a quella già publicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'Abate Pazzi*, Firenze, 1764.

artista maduro, sem grandes possibilidades na pátria e já com trinta anos, poderia esperar. Um artista com alguma experiência em trabalhos para grandes mestres, com uma real capacidade de difundir os seus ensinamentos, tornando-se um futuro mestre e influenciando toda uma geração de pintores portugueses. Pode-se pensar que os mesmos mercadores que convidaram Bacherelli teriam primeiro convidado seu mestre Gherardini, que por razões diversas não poderia prescindir de todo um trabalho já conquistado em diversas cidades italianas, deixando esta oportunidade para o aluno em fase de conquista do seu espaço profissional. Assim, logicamente, pode ser reconstituído o momento em que Vincenzo Bacherelli toma a decisão de abandonar a pátria e arriscar uma melhor fortuna num país distante. O mesmo espírito aventureiro que o impelira até Livorno deve ter contribuído para o estimular a continuar até Portugal.

Um aspecto muito significativo e pertinente sobre a conjuntura de contatos do porto de Livorno com Portugal diz respeito ao convite que Cosme I de Médicis fez aos judeus ibéricos pelo privilégio de 1549, cujo decreto pela primeira vez manifestava um princípio da tolerância. Não se pode deixar de comentar que este espírito de tolerância se refere não só a permitir a presença de grande número de pessoas culturalmente diversificadas, mas também oferecer o seu respeito a cada diferença cultural que ali se fazia notar. Era este o espírito aberto dessa cidade, e foi também o modo de canalizar para a Toscana parte do fluxo migratório dos hebreus em fuga da Península Ibérica.[442] Estas situações aproximam as relações entre as duas cidades a nível comercial, mas certamente não explicam a vinda do artista para Portugal. Contudo, as possibilidades desenhadas pelos mercadores, como ainda a situação por que passava Portugal, com a vontade de recuperar o tempo em que esteve fechado durante a união com a Coroa espanhola e as guerras que se seguiram para consolidar

[442] Paolo Catignoli, "La toleranza: enunciazione e prassi di una regola di convivenza", in *Livorno crocevia di culture ed etnie diverse: razzismi ed incontri possibili,* Livorno, Circolo Culturale, p. 28.

a Independência, eram favoráveis a uma aventura em terras desconhecidas, apoiada nos trabalhos que poderia realizar na Igreja dos Italianos e, naturalmente, em outros templos e palácios por toda a corte. Como já foi acentuado, muitos mercadores pertenciam à Confraria do Loreto e o contato de Bacherelli com seus membros já devia estar assegurado. O que na verdade ocorreu, pois, mal chegado a Lisboa, já iniciava os trabalhos no referido templo, decorando o sub-coro, os arcos e as paredes próximas à entrada do edifício, após o êxito da obra em perspectiva na abside, contratada em setembro de 1701, como vimos.

A passagem por Livorno é o episódio fundamental da sua carreira artística e da vinda a Lisboa, o que afasta por completo a hipótese de Ayres de Carvalho de ter sido enviado pelo próprio Cosme de Médicis. O porto de Livorno era palco de uma poderosa "nação portuguesa" (judia)[443] de comerciantes cristãos-novos, estabelecida oficialmente em 1593 por decreto do grão-duque Ferdinando I[444] com liberdade de culto, organizada em 1639. A "Nação Judeia de Livorno" tinha direitos iguais aos dos cristãos[445] e era dominada por conversos portugueses: Manuel Bocarro, Isaac Cardoso, Diogo Pereira, os Silva Rosa, os Disraeli, os Lombroso de Matos, etc,[446] que constituíam uma alta burguesia cujos líderes controlavam a alta-finança libornesa ao ponto de resistirem (como os rabinos Jacob Nunes e Isaac Catão) ao domínio napoleônico no século XVIII. A memória da origem portuguesa era uma forma de orgulho aristocrático, de terem "sangue azul".[447] Numa lista de famílias libornesas de origem judia em 1645, publicada por Renzo Toaff,[448] 75% era constituído por gente "portuguesa". Naturalmente que não seriam eles a

[443] Lionel Levy, *La Nation Juive Portugaise: Livourne, Amsterdam, Tunis*, Paris, 1999.
[444] ARenzo Toaff, *La Nazione Ebrea a Livorno e Pisa, 1591-1700*, Florença, 1990, p. 36: os mesmos privilégios eram dados aos persas e arménios.
[445] *Idem, ibidem*, p. 31
[446] *Idem. ibidem*. P. 32.
[447] *Idem, ibidem*, p. 32.
[448] Renzo Toaff, *op. cit*. p. 447.
.

contratar Vincenzo Bacherelli; mas, com armênios, sírios, etc., criavam uma comunidade cosmopolita muito diferente da de Florença, dando uma ideia da riqueza de Portugal que facilitava a aproximação com os comerciantes estabelecidos em Lisboa, então redecorando o Loreto. É esse ambiente internacional que deve ter atraído o jovem de trinta anos ambicioso e talentoso, aceitando o convite para vir a trabalhar em Lisboa na decoração da igreja da comunidade italiana, depois de o ter feito na dos armênios; e de aqui acabar ficando duas décadas. Se o convite fosse feito em Florença, como supõe Ayres de Carvalho, era provável que não aceitasse. É diante destes fatos que o estágio em Livorno – tão diferente de Florença – foi essencial, não só pela sua experiência e maior responsabilidade, como pela abertura a uma visão mais internacionalizada do mundo. Pode-se deduzir deste conjunto de fatos e acontecimentos que em Portugal – em Lisboa, na colônia italiana – havia a consciência de uma nova modalidade de pintura de perspectiva, que constituía novidade absoluta no país, de que eles eram os pioneiros na sua Igreja do Loreto; e para a qual recorreram a um artista disponível, jovem, mas que já havia dado provas de ser capaz de cumprir o que dele se esperava.

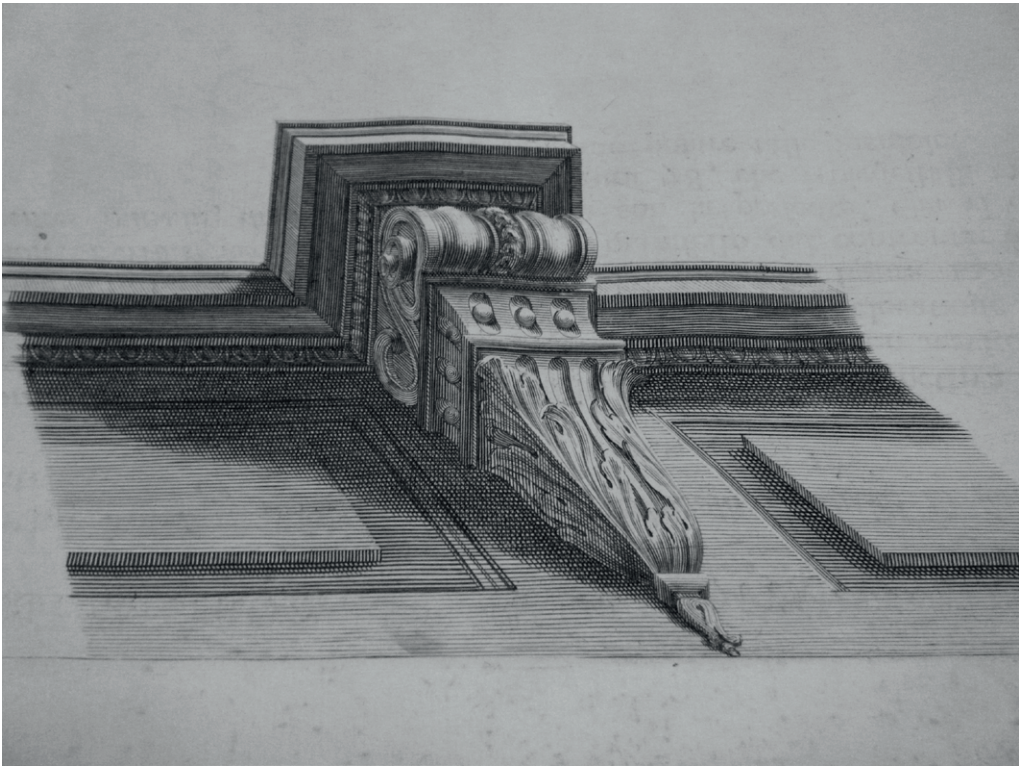
Vindo, assim, para executar uma tarefa precisa – decorar a Igreja do Loreto – em 1701, Vincenzo Bacherelli acabaria por ficar, mais de 20 anos a serviço do Reino, fazendo todo o tipo de obras e introduzindo o gênero novo da "pintura de perspectiva" de que se fizera mestre em Florença. Estas obras feitas em Portugal modificaram a vida de Vincenzo Bacherelli, que se tornou o mais conceituado cenógrafo e pintor quadraturista em Portugal durante a primeira metade do século XVIII. Os seus trabalhos na Igreja do Loreto desapareceram, mas foram suficientes para projetá-lo no seio da corte de Lisboa e logo ser apresentado pessoalmente ao rei D. Pedro II e dele receber importantes encomendas.[449]

[449] R. Chiarelli, "Baccherelli, Vincenzo", *Dizionario Biográfico degli italiani*, 5, Roma, 1963, p. 20.

08

CAPÍTULO 8

A PRODUÇÃO LISBOETA (1701-1720)



O fim do século XVII caracterizou uma intensa mudança cultural em Portugal, pois

> quanto aos artistas portugueses, desde o ano de 1689, no reinado de D. Pedro II, tinham conseguido libertar-se da "Casa dos Vinte e Quatro" e não estarem sujeitos "a bandeira alguma como os mais oficiais mecânicos", por virtude de um "Acordão em favor da Pintura e da Escultura" em que o rei com a sua visão esclarecida "reputou por nobre a Arte que exercitávao". No dealbar de Setecentos, e quando começa o seu reinado o que depois foi intitulado, pela Cúria Romana, de Fidelíssimo, desapareceram ou estavam velhos os melhores arquitectos que tinham ajudado a erigir as obras de S. Vicente, de Santo Antão, dos velhos Mosteiros e das grandes "fábricas" e intermináveis construções de S. Francisco da Cidade, dos Mártires, de Santos-o-Velho, da inacabada Santa Engrácia, da Luz de Carnide e de tantos outros monumentos abrasados por incêndio e cataclismos.[450]

Esta nova mentalidade e este novo ambiente na cultura artística portuguesa foram cruciais para o notável desenvolvimento que a pintura barroca iria atravessar durante todo o decorrer do século XVIII. Não se pode esquecer que, paralelalente a esta fase de aggiornamento, o país passava por uma séria crise econômica e política, com longos anos não muito tranquilos, que constituíram-se em fatores de grande perturbação nesse fim de século. Um ciclo que compreende principalmente o período entre 1670 e 1692, acrescentando ainda as guerras para garantir a Restauração política do país em relação à Coroa espanhola.[451]

Este momento político e econômico marcaria, também, um novo trajeto morfológico da pintura decorativa, que já se iniciava com os primeiros anos do século XVIII, transformando todo o cenário da pintura de corte em Lisboa. A primeira grande

[450] Ayres de Carvalho, "Pintores portugueses e estrangeiros de setecentos na corte de D. João V", in *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V – 1706-1750*, Lisboa, 1994, pp. 45-46.

[451] Carl A. Hanson, *Economy and Society in Baroque*, 1668-1703, Macmillan Press, Londres, 1991 (há tradução portuguesa). Sobre a cultura portuguesa nesta transição, ver os textos recolhidos in Luís de Moura Sobral, *Bento Coelho da Silveira e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, IPPAR, 1998.

ruptura é visível na representação pictórica do infinito e do não acabado, que encontra grande espaço nos tetos e nas paredes dos edifícios religiosos e dos palácios mais significativos de todo o país. Portugal tem neste momento o contato direto com a pintura quadraturista e a possibilidade de representar no interior dos edifícios uma nova espacialidade, dando uma maior dinâmica à estrutura arquitetônica construída. Este modo de ampliar os espaços interiores de qualquer edifício através da representação pictórica tinha, em Portugal, pouca ou nenhuma tradição. Entretanto, importa referir os primeiros exercícios perspécticos com a simulação espacial desenvolvidos em Lisboa ainda no fim do século XVI.[452] Esta nova transformação morfológica irá modificar a composição formal e estética de toda a pintura setecentista portuguesa, desde os painéis retabulares até a decoração em paredes ou em tetos. A maior transformação aconteceria na relação entre ambiente real e ilusão arquitetônica, tendo sempre em conta as devidas liberdades e afinidades específicas.

É neste momento da pintura em Portugal que surge Vincenzo Bacherelli com uma dupla tarefa: transformar tecnicamente a decoração dos tetos e das paredes, inaugurando um formulário de pintura que não tinha precedentes no país, e instituir a criação de uma nova geração de pintores quadraturistas diretamente associados à sua gramática. A vinda deste florentino para Lisboa, estritamente ligada à irmandade de Nossa Senhora do Loreto, responsável pelo contato com o artista quando este trabalhava como preparador de quadraturas para Alessandro Gherardini em Livorno, assume, assim, o papel de uma verdadeira missão artística.

Vincenzo Bacherelli trouxe para Portugal a sua experiência e foi fiel à tradição artística em que se havia formado em sua

[452] Magno Moraes Mello, *A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, 1998, pp. 37-57: com indicação bibliográfica.

terra natal durante toda a sua vida, um barroco desenvolvido na corte de Florença desde as últimas décadas do século XVII num ambiente de renovação plástica.[453] O seu modelo será sempre o modelo desenvolvido em Florença até inícios do século XVIII, com experiências diversas no campo da decoração e simulação arquitetônica. A sua presença em Portugal, mais precisamente em Lisboa, é pouco documentada e por isso nem todas as questões ficam esclarecidas. Diante do estreito contato de mercadores italianos com a cidade de Lisboa e coincidindo com uma fase de recuperação da Igreja do Loreto desde 1676, devem-se referir os nomes de duas figuras consideradas os principais motores da reedificação da igreja, cujos retratos originais se conservam nas paredes da sacristia, na qual estão sepultados. Trata-se de Francesco Andrea Carrega, negociante genovês falecido em 1676, e Nicolau Micon, morto em 1675. Posteriormente a este período é importante mencionar a presença de César Ghersi, morto em 1697, seu irmão José Tomás Ghersi, falecido em 1700 e por fim, Matias Tomás Ghersi, desaparecido em 1705.[454] Momentos cruciais para a renovação da Igreja do Loreto, sendo um período de grande expressão econômica entre Portugal e Itália, nitidamente próxima da cidade de Livorno devido às suas características sócio-culturais, mas também por se ter transformado no mais importante porto italiano daquela época. Não se deve esquecer que a cidade de Livorno neste período era um local de encontro de culturas além das suas características portuárias, como porta de toda a Toscana e uma encruzilhada artística que favorecia a rápida adaptação entre os distintos grupos, gêneros e tendências de arte.

O conjunto de obras pertencente a Vincenzo Bacherelli em Portugal ainda é um assunto complexo e pouco desvendado.

[453] A. Conde Raczynsky, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846: considerou-o o introdutor do género quadraturista em Portugal.
[454] João Baptista de Castro, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, 1870, pp. 192-193.

Apesar de quase nada ter remanescido do grande número de obras que aqui realizou, foram ao mesmo tempo suficientes para permitir a criação de dois momentos na estrutura morfológica da pintura decorativa em Portugal, isto é, um ciclo que coincide com a sua permanência no país e diretamente derivado dos seus formulários, e uma segunda fase após o seu regresso definitivo à Itália. Pode dizer-se que este último momento se converteria num processo de assimilação mais próximo das capacidades técnicas de realização das quadraturas, agora adaptadas às necessidades práticas da retórica e da persuasão visual que por todo o país se faziam sentir.

Para um melhor conhecimento da influência sofrida em Portugal do universo plástico baquereliano, podemos identificar três momentos distintos, mas que permitem traçar o perfil destes modelos adaptativos, não esquecendo que as suas intervenções foram para além da pintura de tetos e de tradicionais construções cenográficas, abrangendo também a categoria de figurista.

A primeira intervenção de Vincenzo Bacherelli em Portugal está documentada na Igreja do Loreto, quando trata *"com Vicente Bacherelli que pintava a fresco o Coro, e os Arcos de baixo em preço de 225$000 como costa da sua obrigação passada em 6 de Junho de 1702"*.[455] Ainda com base em informações retiradas do Arquivo da Igreja do Loreto, verifica-se que, numa pequena descrição da igreja, feita em 29 de outubro de 1725, dirigida à Cúria da Igreja de Nossa Senhora do Loreto da Nação Italiana é dito que *"a frontaria do coro foi pintada a fresco de architectura por Bacarelli; e hoje está muito arruinada esta pintura com a humidade da parede"*.[456] Em função da própria deterioração da pintura e do abalo que a igreja sofreria com o Terremoto de 1755, não se

[455] Arquivo da igreja do Loreto, *Livro de Receita e Despeza*, série 1ª, Livro 37ª, fol. 23 (inédito), e sobre o pagamento da construção dos andaimes para esta obra ver: De 1701 a 1703, contas do escrivão e tesoureiro Senhor Jacome Felippe Ravara e recibos dos RR.PP. N.º 36, (inéditos).
[456] Arquivo da igreja do Loreto, *Documentos Avulsos*, nº 16, fol. 5 (inédito).

tem conhecimento de nenhum desenho preparatório ou mesmo descrição que possa ajudar a reconstituir o tipo e o aspecto da falsa arquitetura representada no coro baixo, nos arcos e nas paredes laterais do edifício, que pudesse esclarecer o modo, a técnica e a prática escolhidas pelo artista. É uma obra perdida.

É importante notar que Bacherelli trabalhou na Igreja do Loreto entre os anos de 1701 e 1704,[457] período que coincide com a decoração do teto da sacristia da mesma igreja, obra de 1703 a 1705, executada por Antônio Machado Sapeiro.[458] É possível pensar que o pintor português tenha sido um dos primeiros artistas a contatar com Vincenzo Bacherelli, sofrendo rapidamente as consequências da introdução de uma gramática moderna que seria aplicada diretamente em substituição dos modelos de planos bidimensionais típicos das cartelas brutescadas. Sabe-se pouco sobre a idealização da composição executada por Machado Sapeiro, artista de pouca expressão, imitador de Bento Coelho da Silveira, tendo mais aptidão para o retrato e para a pintura de painéis, como bem demonstrou nos tetos das Igrejas dos Anjos e da Saúde, ambas em Lisboa.[459] Mas tudo indica que este teria sido o primeiro trabalho do artista florentino, chegado de Livorno no fim do primeiro semestre de 1701.

Vincenzo Bacherelli vem citado numa fonte da época quando do casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria (1708). De fato, já Ayres de Carvalho intuiu que *"todos procuravam interpretar o melhor que podiam (refere-se aos artistas Carlos Gimac, Claude de Laprade e Júlio César Témine) a arquitectura efémera imaginada por Gimac, Baccherelli e Laprade, as figurações pictóricas e escultóricas destinadas a ornamentarem o 'templo do*

[457] Arquivo da igreja do Loreto, *Livro de Receita e Despeza*, série 1ª, Livro 37ª, fol. 23 e 27 (inédito)

[458] Arquivo do Loreto, *Livro de Receita e Despeza da Sacristia*, 1703-1705, Masso II, vem referido o pagamento de (110$000), não revelando o autor da dita pintura (inédito), Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias* (...), Coimbra, 1922, pp. 69-70, refere Antônio Machado Sapeiro como autor do teto da sacristia.

[459] *Idem, ibidem,* p. 69.

amor' que virá a ser abrasado pelo fogo de 'artifício' ao fundo da 'Real Praça' de Lisboa"[460].

Num tratado atribuível a 1715 e ao Pe. Inácio Vieira do Colégio de Santo Antão diz-se que,

> coiza que nunca se tinha uisto em Portugal, nem ainda na tragedia que fez este mesmo Colegio a Felippe Rey de Castella quando ueio a este Reino, o qual não foi de luzes furtadas, nem de mudanças teatro como esta Em esta forma dispozemos estas senas, e este teatro, tirado em parte do irmão Posso, quanto ao principio e depois conforme algumas notas que nos tinha deixado Vicente Bacarelle, que primeiro quis tomar a obra por sua conta, mas por razaõ do preço a tomou hu D. Jozeph de naçaõ Alemam que tinha uindo com a Senhora Rainha, o qual trouxe consigo hu Jtaliano chamado D. Agostinho que finalmente a acabou de pintura, de que tinha mais noticia do que o D. Jozeph.

Mais adiante explica, *"Vicente Baccarelle quando ao principio tratou desta obra insinuou que a mudança destas senas se poderia fazer por pezos, e contrapezos (...)",* mas que o próprio Pe. Inácio Vieira, por questões ligadas à própria execução de tais preparações cenográficas e devido a uma melhor facilidade usaria outro sistema.[461] Não conseguimos apurar quem seria este pintor italiano Agostino, vindo com um alemão José. Mas do que não pode haver dúvidas é que antes de outubro de 1708, data das festividades do casamento em Lisboa, Bacherelli trabalhou para os jesuítas na preparação dos cenários da peça Tergemina Austriacae Aquilae Corona, uma obra barroca em três atos da autoria de Manuel Ferreira representado na igreja do Colégio de Santo Antão,[462] deixando-os interrompidos por questões de pagamento, mas com *algumas notas* que foram de

[460] Ayres de Carvalho, *op. cit*. p.47

[461] Inácio Vieira S.J., *Tratado da Perspectiva, ms*. 1715, fol. 321, BNL cota 5170. (inédito).

[462] Claude-Henri Fréches, *Les Théatre Neo-Latin au Portugal* (1550-1745), Lisboa, 1964, p. 518: a peça em latim, foi publicada em 1709.

grande utilidade aos executantes. Já, então, se documenta a sua preocupação didática de "fazer escola".

Um dos trabalhos mais notáveis que Vincenzo Bacherelli realizou entre nós foi a decoração do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, assinada e datada de 1710.[463] Atingida pelo Terremoto de 1755, coberta por uma camada de cal em 1772,[464] foi restaurada em 1796 por Manuel da Costa[465] e em 1995 pela DGEMN. Nas palavras de Vergílio Correia, *"(...) sobre a primeira porta do Salão onde antes da República esteve instalada a Capela do Patriarca Mendes Belo, lê-se em letras douradas 'Vicente Baccarelli, em MDCCX inventou e fez'"*, o mesmo autor informa que Bacherelli viveu na Rua dos Ferreiros, na freguesia de Santos, entre 1710 a 1717, servindo na Confraria de São Lucas em 1715.[466]

Poucos anos depois da execução da pintura no Mosteiro de São Vicente de Fora, Vincenzo Bacherelli seria chamado para decorar a Igreja dos Teatinos (Ordem de São Caetano) durante a fase de comemoração das festas de canonização de Santo André Avelino, de acordo com o opúsculo escrito por um madrileno, publicado em Lisboa em 1713. O texto é bem específico em relação à obra encomendada a Bacherelli, mas por questões adversas ao pintor não chegou a ser concluída:

> Pedia para desahogar el ámio a la devoción mayor espacio en la Iglesia, y para el numeroso concurso más anchurosidad en un magnífico templo. Pero huvo de ceñirse a la estrechez del que tiene en esta Corte la Religión Teatina (mientra esperanzada solo en la Divina Providencia, concluye el de mármoles y salpe que tiene principiado. Diose principio al adorno por el frontis de la Iglesia y cuando se ideava pintarle

[463] R. Chiarelli, "Bacherelli", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, 1963, p. 20.
[464] Ms. Cirilo Volkmar Machado (não publicado), atualmente no Arquivo Robert Smith, fundo Reis Santos, cota: caixa 173 A.
[465] *Idem, ibidem*.
[466] Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal – século XVIII, primeira parte", in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, 1931, pp. 126-127.

> al fresco de hermosa arquitectura por el soberano pincel de Bacarelo, suspensa la deliberación por falta de tiempo. Vino por casualidad, al parecer misteriosa a convidarse un Artífice Milanés (discípulo de Juan Baptista Chicheri) para adornarle de estuco, sin más interés, que hacer al Santo ese obsequio, admitiósele la oferta, y la brevedad del tiempo no dió lugar a la idea, sólo permitió que en sus dos grandes ventanas y un óvolo que tiene para franquear más luz a la Iglesia, se labrasen juntamente con la puerta principal de singular obra de estuco, donde el Artífice executó primores en recuadros, cornisas, remates con airosas conchas, festones, Tarjas y Jaspes imitados con destreza al natural.[467]

De acordo com este opúsculo, Vincenzo Bacherelli não executou a obra por falta de tempo, sendo então disponibilizada a outro pintor (cujo nome não refere), mas discípulo do milanês Giovanni Battista Chicheri. Poder-se-ia pensar noutro italiano que, coevo a Bacherelli, era também pintor de tetos? E porque a historiografia não o menciona em nenhum momento? Não se trata, pois, de uma obra do florentino Bacherelli, mas é por nós referida para reforçar o fato de este pintor ser constantemente solicitado para as principais produções da época.

Nesse mesmo ano de 1713, Vincenzo Bacherelli vem novamente citado quando,

> "no Paço fizerão comedias todos os dias Santos, e m.tos feriados, duas m.to luzidas aos anos do Sr. Infante D. Manuel em caza do Snr. Conde de S. Vicente, theatro de bastidores pintado por Bacarelli, huma loa do Conde da Ericeira, muzica de D. Jayme, merendas mui abundantes a fidalgos, e a Snr.as".[468]

[467] Notícia Individual del Sagrado culto, con que la devoción desta Corte de Lisboa celebrò en un Octavario de Solemnes fiestas LA CANONIZACION del Glorioso S. ANDRES AVELINO...con la descripcion de su magnifico adorno – Hizola, Motivado de su devoción, un español matritense. Lisboa, 1713, p. 3: documento citado por Flávio Golçalves, "As obras setecentista da igreja de N. S. Da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da primeira metade do século XVIII", *Boletim Cultural da Assembléia Distrital de Lisboa,* série III, nº 89, 1º Tomo, 1983, p. 43, mas até agora inédito.

[468] BNL, *Compendio de Novas da Europa, desde 1 de Abril de 1713*, Caixa 2, fol. 12 v: Ayres de Carvalho, *op. cit*. p. 211.

Esta fonte é fundamental para colocar Vincenzo Bacherelli no centro das atenções como pintor-decorador mas também com grandes capacidades de preparador de cenografias e para aproximá-lo dos tratadistas do Colégio de Santo Antão, centro da produção científica da época em Portugal, com estudos relativos à óptica e à teoria da perspectiva, aspectos do maior interesse quando se fala de pintura de falsa arquitetura ou sua aplicação à arte da cenografia.

O conjunto de obras documentadas não estaria completo sem o seu auto-retrato, presente desde 1725 na colecção de Tommaso Puccini e por fim passado à posse do abade Antonio Pazzi em 1768, que o vende logo em seguida para a Galeria degli Uffizi, sendo destinado desde 1795 à arrecadação do próprio Museu, talvez devido à sua pouca notoriedade e de praticamente não se conhecer nenhuma obra sua produzida em Itália, como já vimos.[469]

Outro núcleo significativo de obras referidas pelos biógrafos pode elucidar um pouco mais acerca da produção artística de Vincenzo Bacherelli. Segundo o seu biógrafo mais antigo, Bacherelli

> "ove giunto alla corte di Lisbona, fu presentato da' medesi a quel Monarca, il quale benignamente l'accolse e subito gli ordinò una tavola per la chiesa di Sant'Jacopo di Galizia. Essendo questo suo primo lavoro riuscito d'universale soddisfazione, dove' il Bacherelli atendere ad adornare il Duomo, e la chiesa di' Padre Olivetani".[470]

Em relação ao painel de Santiago de Compostela, nada se sabe e não vem citado na bibliografia especializada.[471] Igualmente desconhecidas são as pinturas no Duomo (Sé de Lisboa) e as

[470] Orazio Marrini, *Serie di Ritratti di Celebre Pittori Dipinti di Propria Mano in Seguito a Quella già Publicata nel Museo Fiorentino Esistente Appresso l'Abate Antonio Pazzi*, Firenze, 1764, I, II, p. 41.

[471] R.Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A.M. iglesia de Santiago de Compostela*, 11 vols. Santiago, 1898. Agradecemos o empenho do diretor do Museu de Pontevedra, Dr. José Carlos Valle Perez, na tentativa de encontrar pistas que pudessem levar ao desaparecido painel.

outras executadas para a igreja dos *"padres Olivetanos"* (sic),[472] igreja ou capela que deve ter desaparecido com a tragédia de 1755. Um outro aspecto importante é o fato de um quadraturista ser citado como figurista, autor de painéis de altar e de retratos, como observa Marrini quando afirma, referindo aos mercadores italianos, *"e nel fargli effigiare i loro ritratti"*.[473] Percebe-se que, em Lisboa, ele teve um mercado amplo e praticamente ao seu dispor, inovando nos formulários da composição dos tetos, mas também como pintor de quadros e de figuras. Sabe-se que a pintura quadraturista contava com especialistas pontualmente competentes nas diversas etapas do trabalho até a sua conclusão final, como foi o caso de Antônio Serra,[474] que executou os festões para o teto da portaria de São Vicente de Fora.

Como pintor de arquiteturas perspectivadas e com a experiência nos trabalhos com Alessandro Gherardini, Bacherelli deveria ter outros artistas e discípulos que executavam e colaboravam na produção dos motivos figurativos já que a sua especialidade era a construção ilusória do espaço. A mesma fonte acrescenta outras obras que fizeram parte do repertório de Vincenzo Bacherelli em Lisboa, reconhecendo-o na sua especialidade de quadraturista ativo e com larga produção:

> "ed a condure altresì moltissime opere, per compiacere le premurose brane di quei personaggi, i quali nello spazio d'anni undici, che ivi fece onorato soggiorno, l'impiegarono ancora ne' lavori d'architettura".[475]

Infelizmente estas obras já não existem. Talvez se tenham perdido no fatídico Terremoto de 1755 ou ainda em demolições,

[472] A Ordem dos Padres Olivetanos (ramificação dos Beneditinos) não existiu em Portugal. Como Bacherelli trabalhou para o Mosteiro de São Vicente de Fora, provavelmente teria executado obras para a Ordem dos Agostinhos Descalços do Monte Olivete, que existia em Portugal. É possível que Orazio Marrini tenha feito confusão entre o Convento do Monte Olivete, no Beato, e os Padres Olivetanos.

[473] Orazio Marrini, *op. cit.* p. 41.

[474] Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, p. 144: *(...) o painel era igualmente bello, elle o pintou, e executou todo o tecto, a excepção das festonadas de flores, que foram feitas pelo Serra, Mestre de José Bernardes.*

[475] Orazio Marrini, *op. cit.* p. 41.

incêndios pontuais, alguns restauros pouco metódicos e mesmo por incúria humana. Entretanto, reforçam a sua capacidade de perspéctico e de introdutor em Portugal do novo formulário que substituirá quase que definitivamente a planimetria e a simplicidade do brutesco, pois um cronista de 1764 dirá que,

> "che questo valentuoso fosse in quel paese continuamente applicato a rendere pago il desiderio di chi branava le sue pitture, e che egli fosse giunto ad un alto grado di stima appresso quei popoli, sembra, che egli vi fece, di quasi diciassete mil scudi".

O que significa que Vincenzo Bacherelli, além de ser o promotor da ruptura da pintura de tramas de enrolamentos, era um artista conceituado e presente nos círculos mais próximos da corte, cobrando preços tão altos quanto 17 mil escudos. Retomando o fato de ser também figurista, Marrini nos conta que, *"(...) dopo il qual lucroso profitto avendo risoluto di far ritorno alla patria, s'applicò ivi solamente a terminare qualche ritratto, o alcuna immagine devota per proprio divertimento"*. Estas observações nos permitem concluir que a sua prestação como figurista ou pintor de painéis não era de fato a sua especialidade, e provavelmente só teria enveredado por essa via devido à circunstância da própria dinâmica dos diversos trabalhos que recebera, pois um autêntico figurista não viria citado finalizando algumas pinturas ou retratos por *divertimento*, ou seja, sem o compromisso profissional ou fora do circuito das encomendas. A sua capacidade como figurista deve ser relegada a um plano secundário e em benefício de um maior aproveitamento na pintura de falsa arquitetura que, no fundo, era a sua especialidade.[476]

Outros investigadores mais recentes citam Vincenzo Bacherelli como artista da segunda metade do século XVII sem

[476] Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vincenzio Bacherelli,* Ms., EB – 95, fol. 160-160 v, Tomo VI, fol. 2420 v, BNF. Vale a pena citar a publicação de F. Borroni Salvadori, "Francesco Maria Niccolò Gabburi e gli artisti contemporanei", in *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, IV, 1974, p. 1534: "a Firenze nel 1740 lavorano alacremente pittori come Vincenzo Bacherelli."

produção italiana (ainda) conhecida, mas responsável pela introdução e difusão do gênero da quadratura em Portugal. Infelizmente, estes autores não acrescentam nenhum dado específico ou alguma novidade que possa esclarecer as lacunas na sua vida pessoal e artística.[477]

Por fim, Vincenzo Bacherelli vem citado, mas sem qualquer novidade, em dicionários biográficos dos séculos XIX e XX, repetindo alguns dados, apontando apenas a data de nascimento e morte e o seu auto-retrato na Galeria degli Uffizi, adicionando pouca ou nenhuma informação mais específica sobre possíveis obras executadas na pátria, atividade e modelos utilizados em suas composições.[478] Vale a pena mencionar que Ayres de Carvalho cita a obra de Ticozzi:

> "sócio honorário da Academia de Belas-Artes de Carrara e contemporãneo do nosso Cyrilo Volkmar Machado, pouco adianta nos seu "Dizionario" sobre a personalidade de Baccherelli, ignorando que obras terá feito, apenas esclarecendo que era florentino e que seu auto-retrato se encontrava na "R. Galleria di Firenze", entre outros 'egrégios pintores'.[479]

Nas atribuições feitas pela historiografia da arte em relação às produções de Vincenzo Bacherelli em Portugal, pode-se referir, em primeiro lugar, a pequena nota do manuscrito de Cirilo que não vem referida na publicação de 1922. Como diz o autor, *"pintou admiravelmente as perspectivas em tectos, e*

[477] A bibliografia citada em R. Chiarelli, "Bacherelli", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, 1963, pp. 20-21, aponta além de Orazio Marrini como biógrafo de Bacherelli e fonte setecentista mais completa, outras publicações dos séculos XIX e XX que tratam do mesmo florentino, mas não comenta sua obra: L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia, Bassamo*, 1809, I, p. 282 e M. Morangoni, *"La pittura fiorentina del Settecento"*, in *Riv. D'Arte,* VII, 1912, p. 91. Nestes textos ele é apenas nominado como artista florentino que fez fama e fortuna em Portugal. É importante mencionar que Chiarelli praticamente repete todas as informações de Marrini.

[478] Stefano Ticozzi, *Dizionario dei Pittore dal Rinuovamento delle Belle Arte Fino al 1800*, vol. I, 1918, p. 279; George K. Nagler, Nenes Allegemeines Kunstlerlexikon, BD., I, 1835, p. 198; Filippo De Boni, Bibliografia degli Artisti, 1840, p. 78; Andrea Corna, Dizionario della Storia dell'Arte in Italia, vol. I, 1930, p. 64.

[479] Ayres de Carvalho, "Pintores portugueses e estrangeiros de setecentos na corte de D. João V", in *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V* – 1706-1750, Lisboa, 1994, p. 46.

entre os quais fez em Lisboa se admiravão os da casa de Tavora no Campo Pequeno a fresco, pela sciencia com q' as superficies eram desmanchadas".[480] Referia-se, sem dúvida, ao Palácio Galveias, onde já nada existe. Noutro manuscrito, desta vez assinado por Taborda e fruto de algumas reflexões que não aparecem na publicação de 1815, fornece valiosas informações a respeito de outra obra perdida de Bacherelli. Trata-se de um teto pintado no Palácio dos Condes de Povolide em Lisboa, onde o florentino teria pintado um teto na *"Sala chamada da Câmara"*.[481]

Estas dadas pinturas atribuídas a Vincenzo Bacherelli, sejam elas painéis retabulares ou tetos pintados com perspectiva arquitetônica, ainda carecem de uma comprovação documental que assegure a sua intervenção nas ditas obras. No entanto, não se pode ficar preso apenas às comprovações documentais esperando que elas resolvam toda a questão. As obras existem e podemos chegar a conclusões, não só por intermédio de algumas fontes publicadas na própria época, que citam a presença deste italiano em Portugal, com indicações seguras a respeito da sua produção, mas também com um estudo mais cuidado sob o ponto de vista estético e formal, para uma melhor compreensão do sistema compositivo utilizado pelo artista a partir das suas fontes estéticas e da sua formação como pintor quadraturista. Esse estudo comparativo é, neste momento, ainda muito delicado, pois, excluindo a pintura do teto da portaria de São Vicente de Fora, não existe nenhuma outra pintura figurativa atribuível a Bacherelli que permita concluir a análise formal necessária para tais atribuições.

---

[480] Ms. Cirilo Volkmar Machado, atualmente no Arquivo Robert Smith, fundo Reis Santos, caixa 173 A, (inédito).

[481] José da Cunha Taborda, Ms. Igrejas - Conventos – Cazas – Quintas em Lisboa e em alguns subúrbios que conservão Pinturas e outros objectos dígnos de Atenção, conservado no Aquivo Robert Smith, petencente ao fundo Reis Santos, caixa nº. 173 B. Neste Palácio Taborda ainda afirma que possuiam vários quadros de assuntos diversos do pincel de Francisco Lusitano. Há uma pequena publicação de Helder Carita sobre o teto do palácio do Conde de Povolide: https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casos-de-estudo/casosdeestudo/571-tecto-vincenzo-baccherelli. Acesso em 6 de setembro de 2024.

Atualmente, a única obra subsistente (além do teto da portaria dos monges agostinhos) e que vem sendo atribuída a este pintor florentino, é o grande painel de *Santo Antônio recebendo da Virgem o Menino.* Este painel não está assinado nem datado, mas a sua atribuição surge desde uma publicação de 1799 sobre a história do Convento do Varatojo.

Sem dúvida, podemos considerá-la uma informação de fonte (quase) segura, pois o autor assim afirma no parágrafo número 151:

> "o quadro de S. Antonio, Titular do Convento, que orna a tribuna da Capella Mór, he obra do pincel do famoso Bracarelli (sic), e feito da caridade do Morgado da Torre da Giesteira de Monte-Mór o novo, pai do Excellentissimo D. Fr. João do Nascimento, Bispo do Funchal, e filho de Varatojo, como tambem já se advertio acima".[482]

Frei João do Nascimento (João Marques de Agonesa) era eleito bispo do Funchal (1740-1753), em 1734 guardião do Convento do Varatojo, perto de Torres Vedras, onde tomava anos antes o hábito franciscano, devendo o painel datar deste fato de cerca de 1715-1716.

Esta atribuição vem confirmada por Raczynski[483] e aceita por Ayres de Carvalho, que diz que D. João V era muito próximo do mosteiro e que fez ali duas visitas e *"grossas dádivas para a conclusão das obras na igreja que foram iniciadas no tempo de seu pai, D. Pedro II, pelo Arquitecto régio João Antunes"*.[484] Este grande painel foi restaurado ou retocado no século XIX por João Machado Carreira,[485] podendo ver-se a sua assinatura no dito painel.

---

[482] Fr. Manuel de Stª Maria, *História da Fundação do Real Convento e Seminário de Varatojo*, Porto, 1799, p. 212.

[483] Conte A. Raczynski, *Les Arts en Portugal,* Paris, 1846. No estudo de Nuno Saldanha, Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 84. Pela primeira vez vem referido o repinte e o nome do restaurador do século XIX, João Machado Carreira.

[484] Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte de seu Tempo*, vol. II, 1962, p. 212.

[485] Nuno Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 84.

Logo a seguir, Ayres de Carvalho também lhe atribui as

> "graciosas composições que decoram a capela-mor da igreja de Santa Clara, em Coimbra, com temas alusivos a Santa Clara e à Rainha Santa, são, quanto a nós, as mais valiosas produções dos pincéis de Baccherelli e que melhor identificam a sua maneira e a sua técnica".[486]

Esta atribuição de Ayres de Carvalho finaliza por mencionar ainda a provável data de execução, isto é, entre os anos de 1706 e 1709, em função de um documento do Cônego Prudêncio Garcia,[487] que cita a data do douramento das mencionadas telas. Entretanto, os painéis só seriam dourados por volta de 1727, por Manuel da Silva. Em estudo mais recente, Ayres de Carvalho confirma a atribuição feita em 1962 das três pinturas do lado da Epístola a Vincenzo Bacherelli, apesar de na capela-mor estarem representados seis quadros.

No Inventário de Coimbra, Virgílio Correia[488] não discute nenhuma questão sobre atribuição, mas identifica todos os seis painéis: do lado do Evangelho, *"Santa Isabel toma o hábito de clarissa; São Francisco dá a regra da segunda Ordem; Morte da Rainha Santa; e do lado da Epístola; Trasladação das Relíquias do Convento Velho; São Francisco recebe o privilégio do Jubileu da Porciúncula (primeira casa da ordem franciscana); e D. Pedro II beija a mão do cadáver real"*. O mesmo autor ainda comenta que é pintura lisboeta com tipologia de moldura da fase de transição entre os séculos XVII e XVIII, *"rematadas por anjitos sustentando as armas do Convento (Portugal-Aragão), ordem de São Francisco e Portugal"*. Virgílio Correia acrescenta: *"inferiormente em quatro molduras lobulada de mesma época, há telas com os quatro Evangelistas, pintura de azulejo e de pintura lisa"*.[489] No painel central do lado direito, Ayres de Carvalho afirma que Bacherelli usou como modelo uma estampa do pintor Federico Barocci

[486] Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, vol. I, Lisboa, 1962, p. 212.
[487] *Idem, ibidem*, p. 212.
[488] Vergílio Correia, *Inventário Artístico de Portugal (Coimbra),* vol. II, Lisboa, 1947, p. 47.
[489] Idem, ibidem, p. 78.

(1535-1612).[490] Artista que estudou a pintura de Rafael em Roma, nesta mesma cidade entrou em contato com a oficina de Taddeo e Federico Zuccari realizando com estes algumas obras em conjunto. Contudo, o seu cromatismo e uma pintura de certa prevalência quotidiana fazia a diferença entre Barocci e a dos seus mestres. Federico Barocci é considerado um importante artista da transição do maneirismo ao barroco italiano, pois diante da sua capacidade de reelaborar alguns modelos do fim do século XVI, transfere para a sua pintura uma grande expressão de sentimentos, associada a uma delicadeza do colorido e da luz, aproveitando o seu especial talento para o desenho da figura humana. Com a nova iconografia pós-Concílio de Trento e o emergir de uma arte essencialmente religiosa, a sua obra teve grande difusão devido a detalhes de uma verdade tocante, que muito agradou a época. O seu modo de pintar teve, no século XVII, uma significativa repercussão, graças à difusão de gravuras que iriam conquistar uma esfera de influência muito ampla, desde a Itália Meridional até a Toscana, incluindo ainda Bolonha, Milão e Roma. Bacherelli estudou-as, certamente.

Figuras 29 e 30 - Vincenzo Bacherelli (atribuído por Ayres de Carvalho), São Francisco recebe o privilégio do Jubileu da Porciúncula, capela-mor, convento de Santa Clara-a-Nova, Coimbra, 1706-1709; detalhe de Cristo e da Virgem.



Fonte: Fotos do autor.

[490] Ayres de Carvalho, *D. João e a Arte de Seu Tempo,* vol. II, Lisboa, 1962, p. 212; "Pintores portugueses e estrangeiros de setecentos na corte de D. João V" in *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V – 1706-1750,* Lisboa, IPPAR, 1994, p. 49.

Apesar do painel que tem como tema São Francisco recebendo o *jubileu da Porciúncula* do lado direito da capela-mor descender diretamente de uma gravura de Barocci, e o quadro central do lado direito derivar de estampas ou gravuras provenientes do mesmo, não podemos garantir que este e os outros dois (como diz Ayres de Carvalho), ou mesmo todos os seis painéis da capela-mor, tenham saído da mão de Vincenzo Bacherelli. O importante não é confirmar ou negar a atribuição, nem mesmo esperar pela confirmação dum possível contrato ou qualquer outro documento que resolva a questão dos painéis de Santa Clara-a-Nova. Para nós tem lógica dizer que, com a presença de Bacherelli trabalhando em Lisboa para os italianos desde 1702, é possível pensar que tenha recebido esta encomenda. Pode ter pintado apenas este fruto de uma relação com uma gravura de Barocci, os outros dois do mesmo lado da parede do edifício ou mesmo colaborado em mais algum outro painel desta igreja, que tão grande importância teve em Portugal no fim do século XVII, e na época em que o florentino chegara estava ainda concluindo a parte decorativa do seu interior. Outro aspecto que não pode ser esquecido é o fato de que, mesmo sendo quadraturista, a atividade de Bacherelli foi alargada como figurista. O centro figurativo da portaria de São Vicente de Fora e outras atribuições que neste estudo se mostram só confirmam a sua capacidade e versatilidade em adaptar-se a um novo meio artístico, completamente diverso do que estava acostumado.

Tendo Bacherelli assinalado a sua presença em Portugal durante o período que mais marcou o fim do processo de intervenção no Convento de Santa Clara-a-Nova e como este convento estava sob a proteção real, e sendo ele um artista muito próximo da corte, é possível supor que pudesse intervir também em Coimbra, pois já tinha mostrado ser capaz de realizar temas figurativos além da sua especialidade de quadraturista e cenógrafo.

É, pois, essencial mencionar ainda as observações de Pedro Dias[491] sobre estas pinturas no seu Guia de Coimbra, que diz que *"as telas alusivas à Vida da Rainha Santa foram executadas por artistas de Lisboa, na primeira metade do século XVIII"*. Naturalmente, o autor destas três telas era um artista conhecedor dos novos ideais estéticos e atualizados nos centros mais dinâmicos da arte barroca. Foi também capaz de traduzir o melhor efeito relativo aos novos conceitos da Igreja contrarreformista, apelando para uma dinâmica de expressão corporal e fisionômica numa vitalidade e força que caracterizou o auge do barroco italiano de meados do século XVII, expandindo-se por toda a Europa, e que em Portugal iria ser amplamente desenvolvida em nova linguagem a partir dos anos iniciais do século XVIII. Infelizmente, estas e outras pinturas associadas ao nome de Bacherelli ainda não estão suficientemente estudadas para uma definitiva atribuição. Contudo, Ayres de Carvalho chama-nos a atenção para o fato de que *"a maneira como se enquadram as outras composições e se movimentam as figuras em perspectivas arrojadas, de sabor italianizante, deixa-nos entrever o prodigioso Pintor de História e Perspectiva"*.[492] As suas observações em relação à composição e à estrutura dos painéis não nos permitem conceder a Bacherelli estas pinturas, mas também não as aproximam dos ideais estéticos da cultura figurativa portuguesa da época.

Dificilmente encontraríamos um artista nacional com forte domínio do desenho, do cromatismo e da configuração espacial, pontos muito bem-vistos por Ayres de Carvalho nestes painéis. Foi talvez esse fato que inclinou o citado investigador a pensar no nome de Bacherelli, artista florentino, recém-chegado e ávido de mostrar o seu valor. Além da sua formação num meio artístico mais atualizado, Bacherelli trazia consigo modelos, desenhos, estudos e uma bagagem cultural inédita no Portugal dos anos iniciais do século XVIII. Estas atribuições evidenciam a inovadora produção pictórica que este artista desenvolveu no país,

[491] Pedro Dias, Coimbra, *Arte e História*, Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras, Coimbra, 1998, p. 105.
[492] *Op. cit.* p. 214.

justificando a fama de extraordinário pintor de história. Mesmo sem uma documentação ou sem uma prova suficientemente capaz de atribuir a Bacherelli a autoria destes quadros, só o fato do seu nome ser cogitado como autor mostra mais uma vez a grande fama que gozou entre os lusitanos.

Mais uma vez confronta-se o quadraturista com o figurista, nestes e outros painéis de altar que a historiografia lhe atribui. Por ordem régia, o Convento das Clarissas iniciava já em 1649 a sua construção para substituir o convento velho, devido às constantes cheias do rio Mondego. O seu interior é rico em ornato, apresentando talha coeva a D. Pedro II. Numa descrição dos acontecimentos, sabe-se que em 1696 foram trasladadas as relíquias da Rainha Santa Isabel, com a presença do próprio rei D. Pedro II.

A obra fundamental do padre João Baptista de Castro atribui a Bacherelli a pintura do teto do Convento de São Francisco da Cidade de Lisboa, incendiado duas vezes, isto é, em 1707 e em 1741. Neste estudo o autor descreve o estado do convento após o Terremoto de 1755 e como as obras estavam adiantadas para a sua recuperação com o apoio de D. José I que,

> "desta sorte se hia restabelecendo hum dos mayores edificios sagrados, que tinha Lisboa. (...) era o seu Coro muito alegre, espaçoso, e nobilissimo, e tinha o tecto de abobeda pintado de excellente architectura pelo famoso Baccarelli. (...) porém o formidável terremoto destruio, e abateo totalmente o Coro, igreja, Capela mór".

Acreditamos que a pintura executada por Bacherelli tenha sido realizada após a recuperação do convento franciscano depois do primeiro incêndio de 1707.[493]

[493] João Baptista de Castro, *Mappa de Portugal*, 1ª edição, Lisboa, 1878. É importante referir o verbete por Margarida Calado, "Baccarelli, Vincenzo", *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, 1989, pp. 62-63. Neste estudo a autora discute a possibilidade desta pintura ter sido feita antes ou depois do primeiro incêndio. Concordamos com o referido texto, que situa esta pintura após o primeiro incêndio, quando o Convento estava sendo recuperado, pois se a pintura tivesse sido realizada antes de 1707 não seria referida como uma obra que se perdera no Terramoto de 1755. Fazemos aqui uma pequena correção ao ano de nascimento de Vincenzo Bacherelli, de 1682, como vem mencionada no texto acima referido, para 1672 como consta nos registos paroquiais de que já fizemos menção.

Outros autores, como Vergílio Correia, citam Bacherelli como morador na Rua dos Ferreiros entre 1710 e 1717, servindo na Confraria de São Lucas em 1715, sem acrescentar alguma novidade sobre a sua pintura.[494] Num estudo sobre a pintura italiana em Portugal, menciona-se Bacherelli como pintor ali presente desde os primeiros anos do século XVIII, *"(...) e sembra esercitasse una certa influenza sui pittori locali"*.[495] Um ano antes deste trabalho, Gustavo de Matos Sequeira publicava que,

> "a pintura da frontaria do côro era a fresco (refere-se à igreja do Loreto) figurando arquitecturas, tendo sido feitas por Vicente Bacharelli em 1725, pela quantia de 225$000 réis; em 1723 estava muito estragada pela humidade da parede".[496]

Vincenzo Bacherelli seria novamente citado num estudo exaustivo de Ayres de Carvalho sobre a situação artística em Portugal no tempo de D. João V. Neste livro estão presentes algumas atribuições interessantes sobre a obra artística do florentino, que temos vindo a assinalar. Já antes, em estudo particularizado sobre os tetos, permitiu uma análise em conjunto e pela primeira vez se falou da pintura de Vincenzo Bacherelli do ponto de vista formal, indo além das tradicionais atribuições. Pela primeira vez este florentino vem citado como cenógrafo, quando *"fez várias pinturas decorativas na cenografia, por exemplo, mas a sua atividade renovadora exerceu-a na pintura de tectos"*.[497] O mesmo autor confirma a decoração do teto da Igreja de São Francisco, provavelmente repetindo João Baptista de Castro, pois nada acrescenta de novo.

---

[494] Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal – século XVIII", in *Revista a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, ol. VIII, Coimbra, 1932, pp. 119-134.

[495] Emilio Lavagnino, *L'opera del Genio Italiano all'Estero e gli Artisti in Portogallo, Roma, Libreria dello Stato*, 1940, pp. 117 e 162.

[496] Gustavo de Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade*, vol. II, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1939, p. 236. Provavelmente Sequeira ter-se-ia enganado nas datas, pois a pintura da frontaria e do coro baixo foram executadas entre 1702 e 1704. No ano de 1725 estas mesmas pinturas estavam praticamente destruídas pela infiltração de água na igreja. O engano de Sequeira foi repetido por Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. I, Lisboa, 1962, p. 211: este último autor corrige a data da execução da pintura de 1725 para 1715, quando na verdade fora pintada entre os anos acima citados, logo a seguir ao momento que Bacherelli chegara em Lisboa. O mesmo autor considera o ano de 1739 como a data do falecimento do pintor florentino, quando esta ocorreu em 1745: in *idem, ibidem*, p. 210.

[497] Reinaldo dos Santos, "A Pintura dos tectos no século XVIII em Portugal", in *Belas Artes*, 2ª série, nº 18, Lisboa, p. 15 e "Baccarelli e os pintores de tectos", in *Oito séculos de Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, s/d.

Contemporâneo a este estudo e marcando um grande interesse pelo reinado de D. João V, Ayres de Carvalho expõe-nos em 1962 algumas atribuições muito interessantes e que aguardam confirmação. Segundo o autor, Vincenzo Bacherelli seria o provável autor dos retratos de D. João V e Maria Ana de Áustria, por ocasião do casamento ocorrido em 1708, sem assinatura, atribuídos ao pintor Girolamo Pompeo Batoni,[498] afirmando tratar-se de cópias feitas posteriormente aos acontecimentos. O mesmo autor argumenta que Batoni fez o mesmo com os retratos de D. Luís da Cunha e do 1º Marquês do Louriçal, estes assinados e datados de 1781.

Este aspecto deve ser tomado em consideração, pois a análise do referido retrato de D. João V foi feita por Pier Paolo Quieto, quando da exposição sobre a pintura no tempo de D. João V. O especialista afirma que *"há deste quadro uma atribuição a Pompeo Batoni, que o teria pintado copiando outros, originais, como no caso do retrato, assinado e datado, a representar Carlos de Menezes, 1º marquês de Louriçal e 5º conde da Ericeira"*. [499] Pier Paolo Quieto salienta o mesmo observado por Ayres de Carvalho, no caso dos retratos do rei e da rainha, e acentua que

> "esta pintura não permite que se afirme com toda a certeza uma tal autoria. Nesta obra podem observar-se extraordinárias zonas de luz no manto e na mão que empunha o ceptro, uma luminosidade no rosto e dados fisionómicos delineados com tal precisão que parecem da autoria de um gravador".[500]

De fato, a prova negativa de algumas dessas atribuições deve induzir-nos à prudência.

---

[498] Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte de seu Tempo*, vol. I, 1962, pp. 196 e 309.

[499] Pier Paolo Quieto, "Girolamo Pompeo Batoni (1708-1787)", *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V – 1706-1750*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 406.

[500] *Idem, ibidem,* p. 406. Não se pode deixar de referir que o Pe. Inácio Viera comenta a extraordinária luz que o centro figurativo do teto da portaria de São Vicente de Fora apresentava, a ponto de chamar a atenção dos mais sensíveis. Não basta para confirmar a suspeita de Ayres de Carvalho, mas é um dado que deve ser levado em consideração.

A pintura do teto abobadado do Santuário do Cabo Espichel foi outra obra dada a Vincenzo Bacherelli por Ayres de Carvalho;[501] entretanto, sabe-se hoje que foi executada por Lourenço da Cunha[502] em 1740 e repintada por José António Narciso, por ordem régia, em 1770.[503] Outras obras pouco citadas e muito pouco estudadas, mas pertencente às décadas em que Vincenzo Bacherelli estagiou em Portugal, são os dois tetos do antigo Palácio dos Condes de Alvor, atualmente Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa.

Estas pinturas sofreram intervenção de restauro de 1987 a 1994 pelo Instituto José de Figueiredo. Trata-se de duas salas (conhecidas por B4 e B3), atualmente Sala dos Alabastros e Sala da Pintura Flamenga. A sala da Pintura Flamenga apresenta trinta metros quadrados e tem o seu teto pintado a fresco com repintes a seco de má qualidade, segundo o relatório do Instituto José de Figueiredo. O tratamento efetuado foi simplesmente a limpeza e o levantamento dos repintes como também, a reintegração pictórica das lacunas da película pictórica. Ambas merecem um melhor conhecimento e atenção, na perspectiva de uma possível autoria do pintor florentino.

Note-se que o Palácio da Rua das Janelas Verdes foi construído pelo 1º. Conde de Alvor, D. Francisco de Távora, que fora vice-rei da Índia (1681-1686), e já estava pronto quando da sua morte, em 1710.[504] A decoração coincide, portanto, com o apogeu da atividade de Vincenzo Bacherelli no âmbito da corte portuguesa.

É pintura que repete os mesmos pressupostos decorativos usados no teto da portaria de São Vicente de Fora; mas nestes

[501] Robert Smith, *Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1966, p. 191. Na nota de número 48, Smith diz que Ayres de Carvalho afirma que a igreja foi acabada em 1707 e que a pintura do teto do Cabo Espichel foi obra de Vincenzo Bacherelli.

[502] Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, vol. II, Lisboa, 1962, p. 185.

[503] Ribeiro Guimarães, *Suma Vária de História*, Lisboa, 1872, pp. 194-215. Ver sobre a atividade deste pintor Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V,* Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 163-172, com bibliografia.

[504] Veja novos estudos sobre os tetos deste palácio: *Ilusionismos – os tetos pintados do palácio Alvor*, (org. Giuseppina Raggi), Lisboa, MNAA, 2013.

tetos os arcos abatidos e decorados no seu intradorso, coroados com duas longas volutas, são os efeitos que mais os aproximam do teto do mosteiro agostinho. A mesma solução da balaustrada que percorre todo o teto tem, na Sala da Pintura Flamenga, os balaústres sustentados por mísulas mais escorçadas do que em São Vicente de Fora, que apresenta maior visualidade. A solução dos ângulos é muito similar, como ainda o uso de grinaldas percorrendo todos os elementos arquitetônicos do teto.

Esta sala infelizmente não está visível ao público, apesar de ela estar aberta e abrigar parte da colecção do museu. Segundo o próprio relatório dos restauradores, tinha pouca condição de ficar exposta, devido à destruição causada por infiltrações anteriores, que danificaram profundamente quase toda a pintura. Seus elementos decorativos são bem conseguidos, e acreditamos que esta pintura possa ser atribuída a Vincenzo Bacherelli. Uma confirmação categórica nas atuais condições é praticamente impossível de se fazer, podendo-se aceitar a hipótese da participação dos seus diversos alunos e discípulos.

A sala contígua a esta, denominada Sala dos Alabastros, apresenta um modelo que deriva da anterior, mas com uma qualidade inventiva e desenho inferior. As soluções angulares repetem-se, o entablamento é praticamente o mesmo, mas os arcos e a balaustrada, que são estruturas fundamentais em São Vicente de Fora, aqui não aparecem. O seu formulário decorativo aproxima-se muito do modelo inventado por Bacherelli em São Vicente de Fora, porém mais simplificado e reduzido quanto ao artifício e na disposição dos elementos estruturais; uma composição mais simples e ingênua do que a quadratura feita para os monges agostinhos. Contudo, pensamos que pode ser atribuída a este pintor, apesar de não termos uma prova cabal.[505] Robert Smith atribui o teto do museu aos mesmos formulários de

[505] Robet Smith, *Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto*, Lisboa, Livros Horizonte, Lisboa, 1966, p. 191.

falsa arquitetura introduzidos em Portugal por Vincenzo Bacherelli e, naturalmente, pensava nestes dois tetos, pois naquela época ainda estavam em boas condições e perfeitamente visíveis.

A intuição de Smith pode ser melhor comprovada formalmente através de análises cruzadas entre o teto da portaria de São Vicente e a própria sala em questão, não esquecendo a sua correspondente. São formulários florentinos ou toscanos que pertenciam ao grupo de decoradores-pintores que trabalharam num dos corredores do *Museu dos Uffizi* ou na decoração da Biblioteca Ricardiana, obra esta executada em 1691 pelo quadraturista Francesco Sacconi e o figurista Giuseppe Nasini (? -1736). Não obstante, ela lembra as lições deixadas por Jacopo Chiavistelli no mesmo corredor dos Uffizi, executados em 1658 para Fernando II de Médicis anteriormente a estes dois artistas.

Figura 31 - Teto da sala dos Alabastros, MNAA, atribuído a Vincenzo Bacherelli, primeiras décadas do século XVIII



Fonte: Foto do autor.

Estas pinturas do Museu Nacional de Arte Antiga representam elementos estruturais de falsa arquitetura sem criar efeitos de grandes distâncias, prolongando verticalmente as salas. Um outro aspecto que deve ser observado é que nestas duas salas do museu não são apresentadas cenas figurativas na tradicional visão do quadro recolocado: não existem elementos figurativos inseridos na quadratura a não ser os tradicionais putti e anjos, que, no exemplo do Museu, só aparecem na Sala da Pintura Flamenga, associados a uma cartela de falso relevo.

Entretanto, ambos os tetos apresentam uma espécie de moldura que isola o pano central do resto das arquiteturas pintadas, e que atualmente é constituída por uma abertura envidraçada e responsável pela passagem de luz. Um procedimento corriqueiro, mesmo sem a existência de cenas figurativas. A distância a que nos referimos diz respeito apenas à verticalidade da própria sala. Acreditamos que dar prioridade a uma pseudo-elevação do interior do espaço não foi uma preocupação do pintor, apesar de este aspecto estar incluído sempre que se usa a pintura de falsa arquitetura: a elevação do ambiente torna-se inevitável. De fato, os primeiros planos, que correspondem às volutas e aos entablamentos projetados após a sanca real, já estão dispostos numa distância diversa dos outros componentes. Isso ajuda a criar a sugestão do olhar em relação à visão total do espaço.

A escala dimensional dos elementos aqui apresentados é restrita a um campo de visão menor, por isso o artista foi plenamente consciente de poder chegar a uma homogeneidade satisfatória. Os efeitos que mais sobressaem são as mísulas que sustentam a grossa sanca pictórica e os festões que enfeitam os pequenos óculos abertos ao espaço externo em vivo cromatismo.

Estes óculos, no caso desta primeira sala do Palácio de Alvor, não existem em São Vicente de Fora, pois a luz do pano central é

mais que suficiente para dar a atmosfera necessária ao ambiente desejado. No caso destes dois tetos do antigo Palácio de Alvor, os efeitos de falso relevo são elementos que nitidamente podem ser buscados no teto dos monges agostinhos.

Figura 32 - Vincenzo Bacherelli, visão angular, teto da portaria de São Vicente de Fora, 1710.



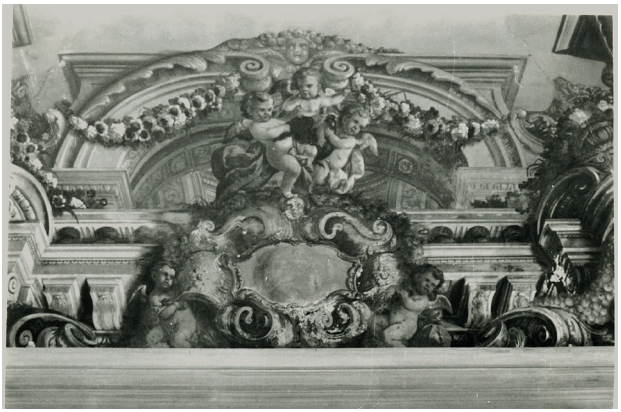
Fonte: Foto de Luciana Giovannini.

Nos quatro ângulos do teto da portaria de São Vicente de Fora, não encontramos a mesma solução decorativa que aparece nos tetos do Museu Nacional de Arte Antiga. Todas estas soluções são relativas a um mesmo gosto. Nos ângulos do mosteiro, Bacherelli usou duas grandes volutas ladeando um vaso com flores; no ângulo da Sala da Pintura Flamenga, as volutas são mais reduzidas e o centro é ocupado por uma concha e um mascarão; e, finalmente no ângulo da Sala dos Alabastros as volutas permanecem, acompanhadas por uma cartela figurativa e uma máscara de leão. Apesar de os ângulos não terem a mesma configuração, nota-se um mesmo sentido de idealização formal.

Naturalmente, e por esta atribuição não se fundamentar em bases documentais, poder-se-ia pensar que o autor desta pintura fosse um bravo seguidor do gosto florentino que Bacherelli trouxe, pois sabemos que fez muitos discípulos e deixou uma "escola" de pintura de tetos. O que mais nos interessa é notar um modelo ou formulário decorativo que possa ajudar a identificar e perceber o gosto utilizado naquela época e organizar um receituário específico que nos ajude a situar cronologicamente todos estes espécimes. Mesmo que existam variações entre estes três tetos tão afins, certamente estão vinculados a um mesmo momento e pertencentes à mesma concepção decorativa.

Figuras 33 e 34 - Vincenzo Bacherelli, cartela, São Vicente de Fora, Lisboa; cartela, círculo de Bacherelli, Sala da Pintura Flamenga, MNAA; Lisboa.





Fonte: Fotos cedidas pelo IPCR.

As cartelas em São Vicente de Fora não estão dispostas nos ângulos, mas são visíveis nos eixos longitudinal e transversal, o que também acontece no teto da Sala da Pintura Flamenga. A única variação está na inclusão de *putti*, que no teto da portaria não aparecem e que serão acrescentados na sala do museu. De modo diverso organiza-se o outro teto da Sala dos Alabastros, que dispõe no lugar da cartela uma estrutura arquitetônica similar a um pedestal ladeado por gordas volutas, grinaldas e que tem como coroamento um dos óculos, aberto ao espaço exterior. As cartelas e os pedestais com os respectivos óculos formam a base narrativa destes três tetos, associados diretamente à mão de Vincenzo Bacherelli, mesmo que o último nos pareça mais distante e com uma resolução técnica inferior aos outros dois. Segundo a nossa análise a matriz criadora é a da portaria; e é natural que seja o único para o qual podemos confirmar a direta intervenção de Vincenzo Bacherelli. Parece, pois, confirmar-se que o teto de São Vicente de Fora foi copiado e seguido como modelo para outros tetos. Reconhecemos que esta sala é muito baixa para receber uma pintura do tipo perspéctica, o que só vem mostrar a grande maestria do florentino em compor perspectivas em locais pouco apropriados, além de evidenciar a grande repercussão que essa pintura teve em Lisboa no ambiente cortesão.

Pensamos que esses detalhes se repetiram em muitos tetos espalhados por Lisboa, dos quais tivemos o privilégio de visualizar apenas estes três, sendo que a pintura da Sala da Pintura Flamenga, infelizmente, hoje já não é mais visível devido às péssimas condições em que se encontra, mesmo após os trabalhos de restauro. Fica aqui o nosso apelo para que este teto seja definitivamente preparado para ser visto pelo público. É importante mostrar um espécime derivado diretamente do gênero de São Vicente, pois este modelo de pintura não é frequente nos tetos que atualmente podem ser vistos em Lisboa.

Novamente estas formas lembram aquelas usadas por Chiavistelli nas diversas decorações que fez no Palácio Pitti entre os anos de 1628 a 1644[506] e que Bacherelli poderia ter assimilado, e viria difundir em Portugal. O sentido ascensional destes tetos não é uma prioridade, ao contrário, busca-se apenas a ilusão dos componentes arquitetônicos, que permite equilibrar o espaço construído com aquele pictórico. Note-se que este formulário é o mesmo instituído em Florença nos primeiros decênios do século XVII e que mais tarde iria ser adjunto às quadraturas bolonhesas por Jacopo Chiavistelli, transformando-se, por assim dizer, numa espécie de gramática decorativa florentina seguida durante uma geração de pintores decoradores no fim desse século. Estes modelos faziam sucesso em Portugal num universo repleto de pintores-brutescadores, sem qualquer noção real do que era uma preparação perspectivada. Estas mesmas receitas são aqui repetidas e interpretadas do mesmo modo, ou seja, à imitação de uma moldura, de guirlandas, de cartelas, de festões, de falsos relevos e de sanca. Era a busca não só da reprodução da matéria, mas do seu efeito em projeção.

Deve ser dito que o *trompe l'oeil*, mesmo perfeitamente executado, não assume por si só a vista perspéctica em profundidade e nem a dilatação do espaço. O ambiente assume e adquire maior sumptuosidade através do ornamento, mas o limite da parede ou do próprio teto é respeitado.

Daí que façamos novamente alusão aos quatro óculos dispostos nos eixos longitudinal e transversal da Sala dos Alabastros. De um modo geral, estas aberturas têm na pintura uma função decorativa e talvez se possa dizer que fazem referência ao exterior, numa espécie de espaço complementar. A sua primeira aparição na História da arte, relacionada com a pintura perspéctica, aconteceu no século XV na chamada

[506] Marco Chiarini, "Jacoppo Chiavistelli a Palazzo Pitti", in *Antichità Viva*, XIII, n.º 3, 1963, p. 25.

Camara picta, obra executado por Mantegna em 1474. Tiveram a sua maior difusão no século XVI, desde a abertura que Rafael realizou em Roma na Capela Chigi, interferindo numa estrutura do século anterior, mas com grandes resoluções sob o ponto de vista perspéctico. Aqui, em 1516, realiza o projeto de Deus Pai e os Planetas em mosaicos. A figura do Divino situa-se no centro e é ladeada por oito quadros com representações pagãs numa interpretação da vitória do cristianismo, mas também reafirmando o apogeu da filosofia neoplatônica. Outro exemplo pode-se verificar nas decorações do Palácio da Vila Madama, também em Roma, apesar da sua estrutura decorativa aproximar-se mais das composições do tipo *grottesche*.

Em relação aos trabalhos realizados por Francesco Sacconi e Giuseppe Nasini, convém voltarmos à sua obra na Biblioteca Ricardiana, em duas grandes abóbadas pintadas em 1691. Robert Smith[507] chama a atenção para as figuras centrais de Hércules e seus companheiros, como imagens muito próximas do trabalho de Cortona no teto do salão Barberini (1631-1638). Nas bordas do suporte florentino aparecem motivos característicos que podem ser encontrados nos formulários de Nasini e Sacconi e que são típicas do gosto toscano da época.

Estas influências são evidenciadas na primeira sala da Biblioteca Ricardiana com os medalhões típicos dos brasões florentinos da época: jarras doiradas cheias de tulipas, flores barrocas num cromatismo vivo e ricos enrolamentos cruzados (guilhoché) ligados por airosos festões. Os ângulos apresentam sempre os medalhões, máscaras e conchas caricaturais vindos da tradição de Poccetti, sempre próxima de Alessandro Allori, artistas que descendem ainda da decoração do tipo *grottesca*, imitando cartelas e falso relevo com motivos preparados para emblemas.

[507] Robert Smith, *op. cit., passim*

A presença dos óculos no século XVII é frequente. Em termos de tipologia decorativa, Cherubino e Giovanni Alberti utilizaram em suas pinturas de falsa arquitetura formas decorativas que serviram como modelos para muitos artistas do seu tempo e de épocas sucessivas,

> come l'oculo balaustrato o l'oculo com una piccola loggia circolare colonnata, simile a un tamburo di cupola o a un lanterino sfondanti il cielo, e i festoni di frutti e fiori che drappaggiano i costoloni delle volte. È evidente il riferimento all'oculo della "Camera degli Sposi" di Mantegna al Palazzo Ducale di Mantova, ma l'uso che ne fanno, in certi casi, è diverso.[508]

Tudo indica que esta era a solução adequada para um teto[509] demasiado baixo, substituindo os fustes e os capitéis dispostos nos ângulos por pares de volutas e cartelas decorativas a imitar relevo. Este elemento, e tantos outros que foram empregues em Portugal por Bacherelli e os seus seguidores, marcam, pois, um momento de viragem na pintura decorativa portuguesa das primeiras três décadas do Setecentos.

Um projeto de decoração guarda-se atualmente no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga[510] de Lisboa. Trata-se de um desenho a sanguínea e a lápis, provavelmente um estudo ou projeto para um teto. Sobre este desenho e sua atribuição, o Museu Nacional de Arte Antiga não tem qualquer informação a não ser o fato de o seu número de inventário vir do século XVIII, quando pertencia à coleção de Jerônimo de Barros

[508] Alida Mazzoni, "Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione", *La Costruzione Dell'Architettura Illusoria*, Roma, Gangemi Editore, 1999, p. 207.

[509] Giuseppina Raggi, *Ilusionismos – os tectos pintados do palácios Alvor,* (org. Giuseppina Raggi), MNAA, Lisboa, 2013: a autora afirma que este desenho é um projeto emiliano, provavelmente, de D. Zanotti da segunda metade do século XVIII. Corresponde ao inventário 232 Des. Já o inventário 226 Des (que não mostramos aqui) a mesma autora atribui claramente a Bacherelli, entre os anos de 1701 e 1721.

[510] Já foi atribuído a Vincenzo Bacherelli: Inventário 232 Des.

Ferreira (1750-1803). Segundo estudos de Raggi[511] este desenho pode ter pertencido a uma produção emiliana da segunda metade do século XVIII. A mesma fonte afirma que o desenho atribuído a Bacharelli tem o número de inventário 226 Des. É necessário voltar à coleção do Museu para novas indagações.

Figura 35 - Este desenho já foi atribuído a Bacherelli, MNAA. Inventário nº. 232 Des.



Fonte: Foto do autor.

Sobre Jerónimo de Barros Ferreira, sabe-se que era pintor e que trabalhava muito bem os ornatos e as flores. Nasceu em 1750 em Guimarães e morreu em Lisboa em 1803,[512] sendo a sua coleção constituída por 358 estampas e 407 desenhos.[513] Não se sabe como Jerônimo de Barros constituiu a sua coleção, formada na maioria por espécimes italianos, provavelmente pertencentes a portugueses que visitaram o estrangeiro ou por estrangeiros que trabalharam em Portugal. Toda ela foi vendida num leilão em sua própria casa em 1801 e passaria para a então recém criada

[511] Giuseppina Raggi "A complexidade da quadratura - os desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga. *Ilusionismos. Os tetos de Palácio Álvor*, MNAA, Lisboa, 2013, pp. 61-70.

[512] Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, pp. 101-102 e José da Cunha Taborda, *As Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, 1815, pp. 259-261.

[513] Alexandra Reis Gomes, "A Colecção de Desenhos do Museu da Janelas Verdes", in *Desenho – A Colecção do MNAA*, Lisboa, Electa, 1994.

Academia de Belas Artes em 1845.[514] Um artista que, segundo os seus biógrafos, fora *"mui versado na arquitectura e tinha talentos para os retratos"*.[515] Realizou a pintura dos tetos da livraria do Convento de São Domingos, da casa de jantar do Palácio do Marquês de Marialva, da Casa da Câmara do Marquês de Niza, em Xabregas, *"em alegoria engenhosa, que ele mesmo explicou em uma descrição que escreveu"*.[516] Não se pode esquecer que, juntamente com Simão Baptista, repintou em 1770 o teto da capela-mor da Igreja dos Paulistas, que tinha sido pintado por Antônio Pimenta Rolim.[517]

O que é mais significativo na coleção de Jerônimo de Barros, além de nos permitir ver os modelos utilizados pelos pintores, é o fato de entre o conjunto das dezenas de esboços e estampas que possuía, encontrar-se um desenho atribuído a Vincenzo Bacherelli. Este desenho ou projeto serviria, provavelmente, para mais um teto pintado. Ainda não é possível uma certeza absoluta sobre esta atribuição, mas pode-se adiantar que certos elementos composicionais encontram a sua equivalência na decoração do teto da portaria de São Vicente de Fora e nas das salas do mesmo museu que foram anteriormente objeto da nossa análise.

Notam-se neste desenho (acima apresentado) as mesmas intenções nos ângulos de substituir os fustes e capitéis por medalhões, volutas desenvolvidas e a presença de anjos e *putti*. São elementos que têm como objetivo fingir estruturas como sancas, mísulas, entablamentos, cartelas, medalhões, conchas e frisos diversos, não propondo a elevação vertical do ambiente. Nota-se nitidamente que o espaço deixado para o centro do suporte, ou seja, o espaço que seria indicado para o arrombamento

[514] *Idem, ibidem.*
[515] José da Cunha Taborda, *op. cit.* p. 259.
[516] *Idem, ibidem,* p. 260.
[517] Cirilo Volkmar Machado, *Collecções de Memórias (...)*, Lisboa, 1922, p. 167 e Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. I, Livraria Civilização Editora, 200, p. 186.

perspéctico ou para o quadro recolocado, também apresenta uma decoração limitada finita, ornada de festões, volutas, *putti* e que correspondem à estrutura decorativa angular. Nestes ângulos, repete-se a mesma solução do teto da sala do museu e da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, isto é, apresentam a mesma fonte sem serem meras cópias. As grinaldas e festões estão sempre presentes juntamente com os putti ou entre as mísulas e volutas. É de destacar, neste projeto executado ou não, que o único elemento que constitui a força sustentadora do pano central do teto concentra-se nos quatro ângulos, dos quais vemos somente o desenho de um deles. São constituídos, a exemplo do que se pode ver, por duas gordas volutas, grandes mísulas, máscaras e ainda dois putti que, apoiados numa das volutas, sustentam toda a estrutura como se fossem dois atlantes, numa espécie de escultura arquitetônica que tem também o papel decorativo, além de estrutural. Estes elementos servem de elo de ligação entre a sanca construída e o centro do teto.

A composição geral do desenho evidencia, nos seus ângulos, as já citadas volutas, os medalhões ou cartelas com figuras alegóricas acompanhadas por gordas volutas e pares de putti envolvidos em tramas de grinaldas e festões. É fundamental a comparação e o paralelo com a produção florentina do fim do século XVII – momento em que estas formas se apresentam análogas a certas estruturas que Bacherelli desenvolvia em Portugal e que é possível verificar neste projeto. Elementos muito similares, quase as mesmas soluções para as formas de composição dos ângulos, que são as bases estruturais de sustentação de toda a membrana arquitetônica.

Voltando ao desenho do MNAA, nos eixos longitudinal e transversal percebe-se que o artista se preocupou com outras formas decorativas. Trata-se, provavelmente, de pequenos templos ou espécie de colunatas com nichos, onde a parte

superior se apresenta coroada por uma figura alegórica. Estes modelos trazidos por Vincenzo Bacherelli descendem dum barroco desenvolvido em Florença, a partir das novidades luminosas de Pietro da Cortona no Palácio Pitti, das formas e modelos preparados por Giovanni da San Giovanni, das elaborações de Jacopo Chiavistelli, do bolonhês Angelo Michele Colonna, como também da produção de outros quadraturistas coetâneos como, por exemplo Tonelli, Rinaldo Botti ou Natali. São uma síntese do que de melhor se fazia no ambiente florentino tardo-seiscentista.

Sob o ponto de vista tipológico, Bacherelli introduz formulários que serão utilizados na decoração de tetos desde os primeiros anos do século XVIII até o primeiro quartel do mesmo século. Deixou em Lisboa uma série de pintores que continuaram de modo bem específico a sua gramática, inaugurando uma primeira geração enquanto permaneceu em Portugal e deixando as bases para a formação de uma segunda, iniciada a partir da sua ausência até a quarta década da centúria, quando os formulários tornam-se diferentes e a pintura de tetos aproxima-se dos modelos romanos difundidos no tratado prático e teórico do jesuíta Andrea Pozzo (naturalmente a partir de um pressuposto metodológico e didático).

Vincenzo Bacherelli permaneceu em Portugal durante duas décadas e foi o responsável pela melhor manipulação das formas perspectivadas que então se realizavam em Portugal, seja na pintura de tetos ou de paredes e na cenografia onde trabalhou intensamente, seja na decoração de painéis de altar e da fama de retratista. Um quadraturista que foi em alguns momentos também um figurista, ultrapassando os seus próprios limites e constituindo-se numa figura conhecida e respeitada em toda a corte.

Porém, após um litígio com os monges agostinhos de São Vicente de Fora e alguns problemas financeiros devidos

a investimentos que fazia em Florença, este florentino com personalidade forte decide retornar à pátria, entre o fim de 1719, após as sentenças ocorridas com os monges de São Vicente de Fora, e a primeira metade de 1720.[518]

Não se pode deduzir que o regresso de Bacherelli seja exclusivamente um efeito deste atrito com os monges agostinhos, e talvez tudo não tivesse passado de um grande equívoco, pois os preparativos para a pintura do teto da capela-mor e o coro da igreja do convento estavam bem encaminhados e os andaimes já preparados no local. Entretanto, segundo a transcrição feita por Sousa Viterbo da provisão que envolvia os monges de São Vicente de Fora e Vincenzo Bacherelli, parece que a pintura foi embargada em função da causa que envolvia as duas partes. O documento não é claro sobre os motivos que criaram este atrito. Acreditamos que teve o seu fundamento na data de término da referida pintura, pois não poderia ser por questões de preço, já que existia um contrato feito. No decorrer dos acontecimentos, a sentença judicial teve um primeiro parecer favorável aos monges, e mesmo com o pedido de recurso, a decisão final confirmava a deliberação inicial. Deste modo, e como o contrato ficava nulo, os monges deitaram abaixo os andaimes feitos por Bacherelli, pois se aproximavam dias de festa para o mosteiro.

Naturalmente, Bacherelli não gostou dessa atitude, mas nada poderia fazer para mudar a situação. O término deste processo judicial ocorreu aos 13 de março de 1719.[519] Uma data que também marcava os últimos momentos de uma prodigiosa

[518] É necessário corrigir a data deste conflito entre os monges agostinhos e Vincenzo Bacherelli. Em João Perira Dias, *Cenários do Teatro Nacional de São Carlos*, Lisboa, 1940, p. 19, vem referido o ano de 1717, mas na verdade foi em 13 de Março de 1719, segundo consta da documentação conservada na Torre do Tombo, transcrita inicialmente por Sousa Viterbo, *Alguns Pintores Portugueses*, Lisboa, 1903, pp. 18-19. Foi inicialmente referida por Nuno Saldanha, "O Mosteiro de São Vicente de Fora", in *O Livro de Lisboa,* Livros Horizonte, 1994, pp. 207-218.

[519] Sousa Viterbo, Notícias sobre *Alguns Pintores Portugueses*, Lisboa, 1903, p. 19.

carreira de pintor-decorador em terras lusitanas. Não se sabe ao certo quando realmente Vincenzo Bacherelli deixou Portugal para voltar à sua terra natal, mas é possível que permanecesse um pouco mais em Lisboa a terminar qualquer encomenda ou a aceitar algum outro trabalho que julgasse mais urgente ou cujo preço justificasse. O seu nome reaparece em Florença no dia 24 de outubro de 1721, quando juntamente com o irmão, Marco Maria Bacherelli, entram com o pedido para a obtenção da cidadania florentina pagando dois florins de ouro.[520]

Vincenzo Bacherelli encontrou um mundo amplo para o exercício das suas habilidades como quadraturista, mas também como cenógrafo e figurista. Trouxe para Portugal o gosto toscano das decorações murais e substituiu a simples decoração do tipo brutesco e das meras cenas tridimensionais que então se faziam por todo país. Entravam em Portugal o gosto e a linguagem interpretadas em Florença desde Giovanni da San Giovanni até às transformações com Jacopo Chiavistelli após as leituras deixada pelo bolonhês Angelo Michele Colonna, não deixando de se influenciar pelo colorido e pela atmosfera romana inaugurada por Pietro da Cortona em Florença no Palácio *Pitti*. E é exímio na adequação em Portugal ao gosto local, às condições de mão-de-obra, à tradição arquitetônica e religiosa, e às preferências locais de uma nova clientela.

Tudo estava pronto a se desenvolver, ao longo da primeira metade do século XVIII, num novo conceito e num sistema mais flexível e adaptável a toda variedade de situações, segundo os mesmos princípios teórico-práticos; um *corpus* de conhecimentos matemáticos, de desenho e pintura que trazem resposta a

[520] *ASF – Monte delle Graticol*e, parte I, cc. 19 v – 20 r.

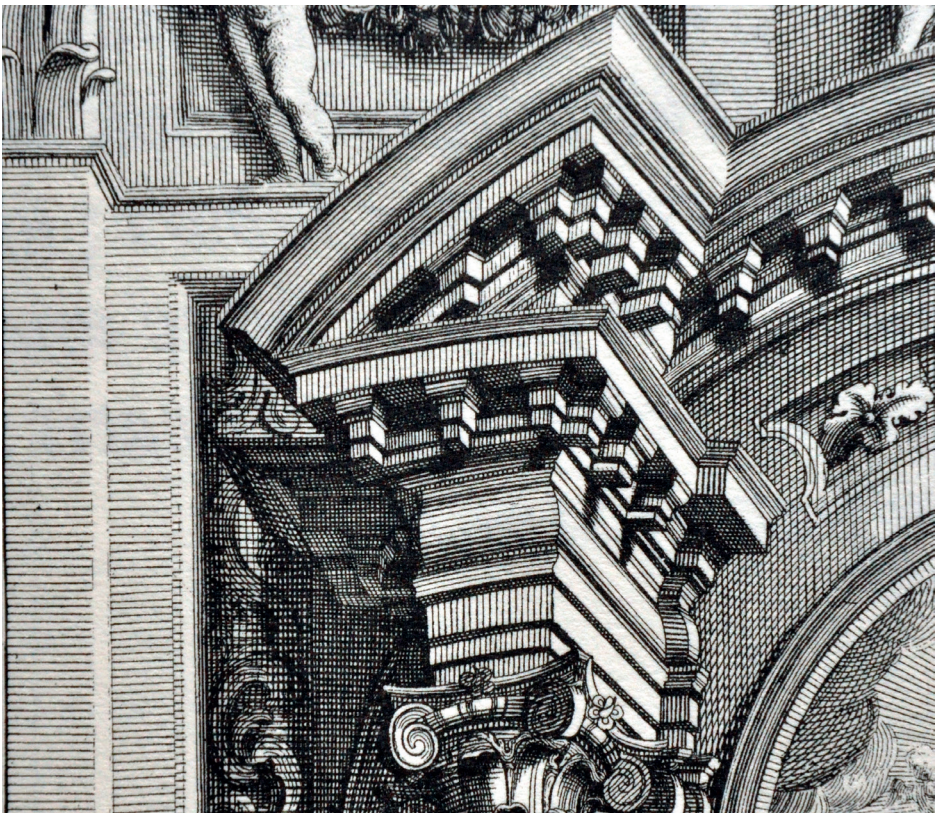
necessidade soltas da arte portuguesa e que ele reúne num único modelo de "ciência da Perspectiva".[521]

[521] Luís de Moura Sobral, "Non Mai Abbastanza: Desenho, Pintura e Prática Academica do Magnânimo", in Cat. *A Pintura em Portugal Ao Tempo de D. João V 1706 – 1750*: *Joanni V Magnifico*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 114. É muito oportuno o comentário deste autor sobre a ruptura da Academia em Roma e suas repercussões em Portugal, *"(...) a tentativa de se criar depois em Lisboa, por volta de 1730, outra Academia, abortou porque o povo rústico sabendo que se havia de expor ali um homem nu para ser copiado, apedrejou as janelas da casa e foi preciso ceder (Cirilo, Colecção de Memórias (...), p. 17. E pelos vistos, nenhuma força se levantou contra a ignorância assim estupidamente vencedora."*

09

CAPÍTULO 9

UM TETO NA PORTARIA DO MOSTEIRO SÃO VICENTE DE FORA EM LISBOA



A única obra que subsiste em Portugal do florentino Vincenzo Bacherelli é a pintura do intradorso do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora. Foi executada em 1710, sendo que as guirlandas e os florões saíram das mãos de Vitorino Manuel da Serra, mestre de José Bernardes, este morto na década de 1780, que por sua vez fora mestre de Jerônimo Gomes Teixeira, Francisco Gomes Teixeira e de Bento de Sousa Campelo.[522]

Infelizmente, conhece-se pouco do grande número de obras que Bacherelli teria realizado em Portugal, limitando qualquer conclusão sobre a sua capacidade artística, estilo e experiência no exercício da composição de falsas arquiteturas. Qualquer proposta de estudo pormenorizado do trabalho deste italiano em Portugal obriga a concentrar toda a atenção no teto pintado em São Vicente de Fora. O Terremoto de 1755 afetou-o parcialmente e, segundo consta,

> "cahio só o reboco, que continha o painel. Quando foi a Patriarcal para S. Vicente, mandarão os ignorantissimos Mestres caiár o tecto todo, e logo a casa, que até alli parecia huma das mais bellas, e regulares de toda a cidade, ficou parecendo a mais defeituosa, baixa, e irregular".[523]

O restauro processou-se em 1796 após os cônegos regressarem de Mafra, contratando o pintor e cenógrafo Manuel da Costa.[524] O teto pintado na portaria do mosteiro em Lisboa é o único exemplo atualmente conservado em que Vincenzo Bacherelli seguramente trabalhou.

Esta obra de São Vicente de Fora, como em toda composição baquereliana em Portugal, denota uma influência do ambiente florentino, desde as primeiras décadas do século XVII até o período de máxima expressão com as intervenções de Giovanni

[522] Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 156 (1ª ed.: 1823).
[523] *Idem, ibidem,* p. 144; aspecto que também vem citado por Norberto de Araújo, Inventário de Lisboa, fasc.1, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1944, pp.61-68.
[524] *Idem, ibidem,* pp. 179-182. É importante dizer que Mauel da Costa fora discípulo de Simão Caetano Nunes em 1776 e 1777, substituindo o seu mestre no teatro do Salitre em 1783. Estudou ainda com Veríssimo António de Sousa e sofreu influências do cromatismo de Pillement.

da San Giovanni, Jacopo Chiavistelli, Pietro da Cortona e de Angelo Michele Colonna, artistas responsáveis pela criação de um formulário tipicamente florentino que seria transmitido a Portugal via Vincenzo Bacherelli.

O momento vivido em Portugal nas últimas décadas do século XVII era de continuidade no que se poderia chamar de renovação cultural, iniciada de modo mais expressivo durante o reinado de D. Pedro II. No que diz respeito à pintura de simulação arquitetônica, típica do expressionismo barroco,[525] a vinda deste florentino para Portugal significava o rompimento com a tradição simplista do brutesco e o distanciamento das composições elaboradas por Antônio de Oliveira Bernardes, que, num esforço de modernidade procurava já ultrapassar a bidimensionalidade dos formulários brutescados, mas sem uma nítida preocupação com o ilusionismo perspéctico.

A pintura do intradorso do teto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora eleva-se acima da sanca real, que separa o teto em abóbada rebaixada das paredes. Estas apresentam-se cobertas na parte inferior por cenas historiadas em azulejo azul e branco, executado por Manuel dos Santos; [526] na parte superior, há notícia de painéis representando retratos saídos da mão de Jerônimo da Silva.[527] Infelizmente, não se conhece qualquer descrição do conteúdo destes painéis e nem o seu paradeiro. Tudo a uma altura em relação ao pavimento pouco satisfatória para a realização de uma convincente composição de elementos arquitetônicos falsamente construídos para dar maior amplitude e verticalidade ao ambiente. À primeira vista, sente-se ser a sala

[522] Carlo Giulio Argan, "La «Retorica» e l'Arte Barocca", in *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici,* Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955, pp. 09-14.

[523] Luísa Arruda, "O Retrato de D. João V na Portaria de São Vicente de Fora: um retrato barroco azul e branco", in Claro-Escuro, nºs 2 & 3, 1989, pp.33-38. José Meco, "Lisboa Barroca", in *O Livro de Lisboa, Lisboa,* Livros Horizonte, 1994, pp. 313-342. Importante referência para os azulejos decorados nos silhares do Mosteiro.

[524] Cirilo Volkmar Machado, *op. cit*. p. 76.

pouco alta para tal sensação espacial, considerando o resultado pouco satisfatório no que diz respeito à elevação do ambiente. Contudo, pode-se pensar que Vincenzo Bacherelli, consciente deste fator, não tencionasse apenas a elevação pura e simples da sala. O tema da pintura do teto da antiga portaria joanina é a *Vitória de Santo Agostinho sobre os maniqueus*, envolvido em nuvens, anjos e *putti* num complexo turbilhão de formas e de luzes. Todo este tema está cercado por uma espécie de "terraço arquitetônico" que compõe toda a membrana arquitetônica apoiada numa sanca recortada nos cantos, que por sua vez está sustentada por mísulas intercaladas por medalhões historiados em oito cenas das quais as angulares representam a vida do santo, portanto mais desenvolvidas do que as outras, localizadas nos eixos longitudinal e colateral.

O elemento fulcral, responsável pela elevação virtual da sala, encontra-se nos ângulos. Trata-se de quatro balcões semi-circulares com uma pequena projeção da balaustrada circundante que, neste caso, torna-se saliente e capaz de projetar-se no espaço do espectador por meio das mísulas. Num plano mais recuado, dois pares de fustes com capitéis compósitos equilibram uma pesada e dominadora ossatura arquitetônica falsamente construída; torna-se o ponto mais complexo e motivador desta pintura, sem contar com um acentuado jogo de sombras e luzes muito bem planejado. Mesmo que o teto não seja muito alto e que a cobertura não represente uma abóbada cilíndrica, os recortes acentuados nos quatro vértices da sala criam uma certa variação de planos como formas salientes, e outras embutidas na parede: é um momento de grande perícia do ilusionismo arquitetônico, responsável pela dinâmica do teto e não a sua simples elevação. Reconhece-se aí a preocupação com a constituição de uma espacialidade ampla e bem luminosa para esta sala de recepção, que resulta da sua complexa integração pictórica entre as paredes decoradas com azulejos, painéis de retrato e o teto pintado numa forte concepção cenográfica.

O edifício do Mosteiro de São Vicente de Fora é um marco significativo na história de Portugal desde D. Afonso Henriques, fundador do reino.[528] O programa iconográfico decorativo das paredes forradas com azulejos no século XVIII mantém uma imponente relação de integração e leitura quando representa cinco monarcas portugueses, ou seja, D. Afonso Henriques, D. Sebastião,[529] D. João IV, D. Pedro II e D. João V,[530] este responsável pela encomenda de tais figurações, nitidamente incorporado ao momento absolutista e triunfalista da Coroa portuguesa, isto é, uma sucessão desde o tempo da construção medieval do edifício, que resulta da promessa de Afonso Henriques, até o reinado do Magnânimo.[531]

Todo o percurso iconográfico instituído nesta "Sala de Recepção" mostra uma relação direta com o conceito de nacionalidade do governo de D. João V e que será fundamental explorar. No entanto, não será aqui desenvolvida uma interpretação sobre as cenas azulejares, nem propomos um estudo minucioso dos seus temas. O objeto estrito desta análise é a proposta de leitura e de reconhecimento do percurso formal entre a pintura das paredes e a sua vinculação com a pintura do teto, numa integração globalizante e total.

O sentido narrativo é fundamental, a continuidade do contar de histórias entre as paredes e o teto é inevitável, pois nos dois momentos presencia-se o conceito de triunfo e de apologia. Nas paredes, a vitória do poder monárquico, a conquista de Lisboa, a

[528] Irisalva Moita, "Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora", in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, tomo II, Junta Distrital de Lisboa, 1975, pp.165-175: um estudo geral sobre a construção do Mosteiro desde a fase inicial até à sua reforma no século XVIII

[529] Note-se o desejo de D. Sebastião em fundar uma igreja junto à Ribeira das Naus, dedicada a São Sebastião, que, no entanto, nunca fora construída. No período de Filipe II institui-se uma dupla invocação, ou seja, São Vicente de Fora (Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, com sede em Santa Cruz de Coimbra) e São Sebastião.

[530] Luís de Moura Sobral, "Os Retratos de D. João V e a Tradição do Retrato de Corte", in *Claro-Escuro*, Lisboa, nº 2 & 3, Maio/Novembro 1989, pp. 19-34.

[531] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo, Lisboa*, 1962. Miguel Soromenho, "O Mosteiro e Igreja de São Vicente de Fora", in *O Livro de Lisboa*, 1994, pp.207-214. Texto que bem enfoca e analisa a história da igreja e do Mosteiro.

vitória dos cristãos em Santarém, os retratos régios, a construção do mosteiro e, por fim, a presença dos monges agostinhos. Em contrapartida, no teto, assiste-se à "Glória Divina" de Santo Agostinho, ou seja, à vitória do bem contra o mal e a conquista dos infiéis na presença de Deus. No mesmo sentido, os temas da conquista de Lisboa e de Santarém no plano terreno, relacionam-se com a vitória de Portugal sobre os mouros infiéis, criando também um momento de aclamação, apologia do poder cristão no mundo. Ora, é o teto pintado em arrombamento atmosférico que fecha essa leitura celestial, de elogio e de triunfo pomposamente manifestos no centro atmosférico e luminoso deste espaço de recepção integrado no Mosteiro de São Vicente de Fora. É a vitória dos cristãos sob os mouros infiéis, a dinastia de Bragança que surge como marca do poder monárquico iniciado em tempos remotos pela presença de D. Afonso Henriques, continuado por D. João V. Tudo isso envolvido e emoldurado pela vitória do santo em apoteose numa perspectiva de céu aberto e num *trompe l'oeil* bem desenvolvido na parte central da cobertura. Num sentido geral, a representação figurativa deste ambiente refere-se à vitória do santo, à vitória de Portugal e à presença de D. João V como centro político, econômico e cultural na primeira metade do Setecentos,[532] responsável pela difusão deste tipo de pintura na corte.

Nesta obra é indispensável reconhecer o espaço entre a balaustrada e o recorte superior da sanca, antes do espaço atmosférico onde se encontra um arco abatido que acompanha toda a amplitude da sala. Este ponto torna-se a base de sustentação entre a grande cornija virtual, o espaço dos medalhões historiados e a balaustrada. Nessa composição, é de salientar que nos cantos se desenvolvem mísulas bem constituídas, a criarem uma área de projeção para o balcão que

[532] A Portaria sofrerá no primeiro quartel do Setecentos transformações fundamentais (formais e estilísticas) e que dariam o seu aspecto atual, ou seja, a pintura do teto em 1710, pouco tempo depois a decoração em azulejos das paredes da e, em 1737 os azulejos que decoram o claustro.

ali se compõe. No encontro das mísulas, estão também gordas volutas de ornatos vegetais. Note-se que os fustes aparecem atrás do recorte da balaustrada, responsáveis pela elevação da referida membrana arquitetônica, a inscrever-se juntamente com a falsa sanca. Além da importância dos elementos arquitetônicos pictoricamente construídos, a composição tem um valor basilar sob o ponto de vista iconográfico e narrativo, pois a portaria era um importante espaço de chancelaria e capela dos patriarcas,[533] sendo o próprio mosteiro um edifício-símbolo do poder nacional.

A solução aqui é válida em função do tipo de abóbada, com pouca curvatura e muito rebaixada. Neste contexto específico, há alguma dificuldade em inventar suportes arquitetônicos, aspectos que não são válidos para outras abóbadas de meio canhão, permitindo uma ingerência pictórica menos controversa. De acordo com esta leitura, é importante salientar que este teto é apresentado em função de dois momentos e duas vertentes de visualidade para o fruidor. A primeira, mais objetiva e estrutural, é válida para a quadratura com centro de projeção a impor um ponto de vista pré-determinado, não coincidindo com a visão do espaço central. Neste caso, existe nitidamente um centro de convergência que condiciona a atenção para os ângulos, onde está situado o peso maior na elaboração da arquitetura pintada. O outro ponto de vista destina-se exclusivamente ao pano central, numa abertura perspéctica voltada para o momento de maior projeção luminosa e aonde a esfera celeste está melhor representada: é o cume máximo do tema escolhido.

As figuras que povoam o espaço central estão dispostas num único lado, ou seja, localizam-se no lado direito do canto inferior e estão direcionadas para o alto numa seção oblíqua em relação ao observador. A abertura do céu inunda a sala e irradia de luz

[533] Irisalva Moita, "Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora", in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, tomo II, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p.173.

todo o ambiente. Uma luz nova e com o poder de eliminar os limites matéricos do espaço finito, e por isso transgride o espaço mundano e aceita o conceito e a ideia de infinitude perspéctica, mesmo naquela sala de dimensões reduzidas: é o poder do espaço e do *trompe l'oeil* atmosférico.

Sente-se mais a presença de uma espécie de obliquidade mais acentuada do que propriamente uma visão zenital. O escorço é aplicado em algumas figuras, nomeadamente no anjo de costas *com grandes asas e manto esvoaçante ou ainda nos putti e* nos dois anjos maiores. No centro luminoso, mais distante do espectador, deslizam uma série de putti sobre o céu a acompanhar aqueles que seguram a mão do santo e a indicar-lhe o caminho celestial. O santo avança como uma seta inclinada em direção ao centro celestial. Note-se que este centro não é o centro do espaço pictórico nem o centro geométrico da sala. Tudo acontece de modo a criar uma forte convergência de cromatismo, uma luz inédita até então nas decorações dos tetos pintados em Portugal e que seria neste momento instituída como um novo valor formal a ser seguida por uma inteira geração de pintores decoradores. Em toda esta movimentação centrífuga e nitidamente infinita, as formas não se perdem do centro e transformam-se em força centrípeta, dirigindo-se para o núcleo da figuração, de onde saem aglomerados de anjos e *putti* a compor o espaço matérico que se integra com o espaço do fruidor. Iremos considerar o ponto de projeção correto na presença dum observador situado ao fundo e à esquerda da atual entrada, ou seja, alinhado com o retrato de D. João V. Neste ponto não se nota tanto que a sala é demasiado baixa.

Para esta visão oblíqua, o eixo perpendicular é ligeiramente deslocado fora do sentido perpendicular ao pavimento da sala. Esta é a situação dos elementos figurativos, não coincidindo com a solução adoptada para os elementos da arquitetura

construída, que exigem um ponto de vista central. É a partir do centro geométrico da sala[534] que está situado o ponto de fuga dos balcões angulares. O cone óptico que se forma no olho do espectador tem o seu cume no espaço pictórico, coincidindo com o centro geométrico da sala, e a base do cone situa-se no olho do espectador, com um cone de visão condicionado por um triângulo isósceles. A pirâmide forma-se com o vértice no ponto de fuga e a sua base no olhar do espectador. Quanto mais próximo o espectador estiver do objeto, menor será o ângulo de visão e mais acentuado será o escorço; a situação contrária, isto é, distanciando-se da cena representada, o observador terá uma visão quase frontal e mais próxima do seu campo de visão. Neste caso, a visão não é frontal, mas sim oblíqua, como se fosse um painel inclinado na frente do fruidor.

Toda a cena está condicionada a este sistema geométrico estabelecido por Bacherelli. Para uma proposta mais detalhada deste tipo de visão, pode-se dizer que neste quarto, logo acima da falsa cornija até ao centro geométrico do espaço real, o nosso olhar percorre uma escala que vai desde os balcões, a balaustrada e o arco rebaixado, como se fosse um pretexto para a Apoteose de Santo Agostinho, repercussão natural desta nova iconografia dos santos instituída pela Igreja. De modo sintético, pode-se pretender dizer que esta espacialidade barroca de grande sentido de infinitude, de triunfo e de apologia, utiliza a espacialidade do século XV e XVI para construir numa espacialidade dilatada, que tem como ponto fulcral o convencimento e a persuasão, confundindo o espectador entre formas reais e composições pictóricas.

Basta recordar aqui as grandes distâncias[535] inventadas por Cortona ou Andrea Pozzo, repetidas no teto da portaria e adaptadas

[534] Deve ser referido que o pavimento apresenta significativa decoração em mármore polícromo geométrico. É importante dizer ainda que o centro da sala é representado a partir de um círculo bem abrangente que abriga uma figura em octógono. No centro deste círculo está concentrado o núcleo do pavimento e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga para a quadratura.

[535] Consultar glossário no fim deste estudo.

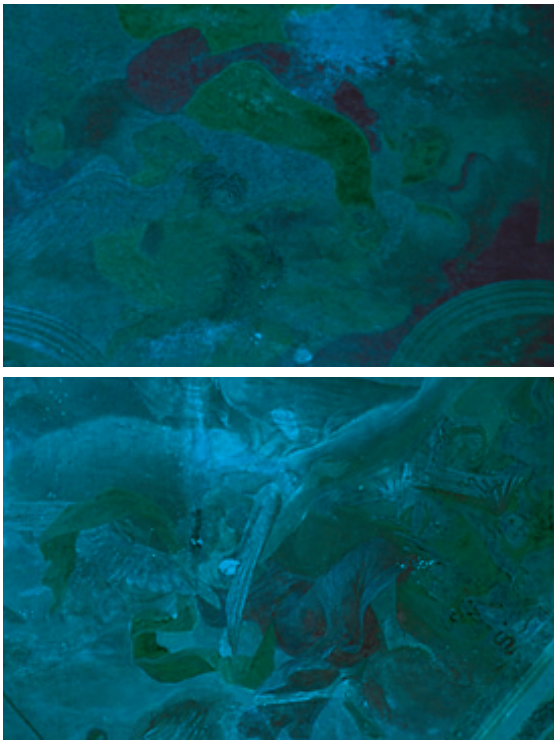
a um espaço diferente. Outro fator de reconhecimento da invenção baquereliana e que serviria de modelo a todos os decoradores portugueses diz respeito à postura e função do anjo mais próximo do espectador.

É elucidativo confrontar este anjo com outros que ainda hoje se vêem representados em diversos tetos em Portugal, realizados ainda nas primeiras décadas do Setecentos, como, por exemplo, o trabalho de Jerónimo Gomes Teixeira na capela-mor da Igreja dos Mártires, provavelmente da primeira metade do século XVIII, ou o trabalho de António Pimenta Rolim na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, na Aldeia Galega da Merceana, provavelmente executado entre 1745 e 1750.

Apesar de não corresponder fielmente ao anjo executado no teto da portaria, é possível identificar uma provável fonte de inspiração da parte dos discípulos portugueses, exatamente como Bacherelli teria feito no ateliê dos mestres florentinos. O anjo representado no centro figurativo da portaria assemelha-se muito ao modo de Gherardini. Quem sabe fruto de alguns estudos, desenhos ou gravuras trazidas por Bacherelli e que aqui seriam naturalmente difundidos, não como uma mera cópia, mas integrados aos diversos temas e programas iconográficos.

Um novo aspecto a considerar é a questão do distanciamento entre o grupo figurativo e o espectador. A distância é um fator fundamental quando se representa qualquer objeto em perspectiva e o artista deve ter muito cuidado em considerá-la, pois é fator determinante para uma correta visualização. O primeiro anjo junto à sanca pictoricamente construída está próximo do fruidor, mas em menor tamanho em relação ao santo e em relação aos outros dois anjos que se encontram lado a lado com Santo Agostinho.

Figuras 36 e 37 - António Pimenta Rolim, pormenor, capela-mor da Igreja de N.ª Sr.ª da Piedade, Aldeia Galega da Merceana, c. 1745; Bacherelli, pormenor do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, 1710.



Fonte: Fotos do autor.

Figura 38 - Alessandro Gherardini, estudo (desenho), Biblioteca do Kunsthistoriches Institut in Florenz.



Fonte: Foto do autor.

O outro plano desta pintura está condicionado pela rápida movimentação de Santo Agostinho em direção ao centro luminoso do teto. O santo corresponde, neste estudo, ao segundo momento ou escala de distanciamento. É importante verificar que, nesta pintura, Vincenzo Bacherelli propõe duas visualidades diferentes. A primeira tem o ponto de vista central e é estabelecida exclusivamente para a composição arquitetônica que eleva a sala; já o segundo campo de visão está determinado para a cena figurativa e é, certamente, o ponto de maior impacto neste ambiente. Reforça-se aqui o duplo papel do artista, isto é, atuante como quadraturista e como figurista (provavelmente). A ideia de uma cena obliquamente disposta ao espectador é uma solução constantemente utilizada pelos artistas no intuito de resolver algumas questões relativas à falta de espaço, seja em sentido vertical ou mesmo em diferentes tipos de abóbadas, mesmo pouco côncavas, como é o caso da de São Vicente de Fora. Entretanto, é importante referir que a coordenação do grupo figurativo com a quadratura está associada muito mais a fatores estéticos do que propriamente técnicos. O uso extremo do escorço figurativo causava muitas vezes distorções pouco compreensivas, optando-se muitas vezes por uma visão do tipo oblíqua e, portanto, não excessivamente distorcidas. Pensamos que, neste caso, Bacherelli usou o sentido oblíquo exatamente para compensar a pouca altura do ambiente e garantir uma maior clareza por parte do fruidor, e não se deve esquecer a grande complexidade que era realizar estes escorços em formas figurativas, que neste caso, devida à pouca altura criaria uma distorção bastante acentuada.[536]

Para a correta visualidade desta e de qualquer pintura que simule uma espacialidade que não existe, é necessário que o fruidor se posicione no exato local pensado pelo pintor, pois caso contrário ver-se-á uma imagem distorcida e fora do

[536] E. Sjostrom, *Quadratura. Studies in Italian Celing Painting,* Estocolmo, 1978, p. 86.

enquadramento do ambiente, onde a realidade torna-se possível apenas como efeito da integração perfeita entre aparência e realidade. Existem dois tipos de pintura decorativa com intenção de simular um espaço que na realidade não existe, ou seja, um primeiro com um ponto de vista pré-determinado e outro em que este aspecto não é determinante para ver o que foi pensado pelo artista.[537]

Este procedimento pode ser resumido da seguinte forma: quando determinamos um ponto de visão estamos criando um universo rigorosamente construído pelas leis da perspectiva e da óptica; contudo, quando se representa qualquer cena e não se exige um ponto de vista pré-condicionado, temos uma pintura mais decorativa e menos rigorosa sob o ponto de vista da geometria e da óptica, não significando com isso que seja inferior ou menos importante, mas apenas que não contém o preciosismo das construções perspécticas e que são apenas representações para preenchimento de qualquer espaço. Lembre-se que, durante a Antiguidade, este tipo de decoração já era utilizado e que se iria prolongar por todas as fases da pintura monumental.

Apesar desta pintura apresentar um certo número de personagens, todos estão concentrados no canto inferior direito, como anteriormente chamamos a atenção. Provavelmente, não dispondo o pintor de muito espaço, condicionou-as desta forma para dar maior sentido de deslocamento por parte do santo e do anjo que está a seu lado. Não se fará aqui uma pormenorizada leitura deste aspecto, tendo já sido descrito em outras oportunidades.[538]

---

[537] Luis Villanueva Batrina, *Estudio geométrico de una arquitectura ilusoria, el techo de la Burgersaal de Santa María en Inglolstadt,* Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament d'Expresió Gráfica Arquitectónica I, Universitat Politècnica de Catalunya, s/d, pp. 15-28.

[538] Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 133-139.

Como atrás se disse, consideramos o ponto correto de visualização, a posição de uma pessoa que se encontra alinhada com a figura de D. João V, isto é, ultrapassando a balaustrada a partir da entrada atual, deslocando-se para o lado oposto às duas portas logo à direita. É neste ponto que as personagens se configuram em ascensão, exatamente sob o eixo inclinado. Lembre-se que toda a pintura se encontra no teto e não nas paredes, e a obliquidade deve ser exercida pelos olhos do espectador que se encontre em baixo da cena, recuado a partir do centro geométrico da sala. Este recuo causará uma pequena deformação dos balcões laterais e dos fustes, tornando-os mais curvilíneos, pois o seu ponto de vista está preparado para o olho que se localiza no centro do ambiente, fixado no desenho geométrico do pavimento.

É importante ter sempre em mente que toda pintura de perspectiva constitui um processo anamórfico de composição, pois o artista conta sempre com zonas não privilegiadas para uma visualidade tradicional: a frontalidade de um painel ou de uma parede. Lembre-se que o suporte na pintura de tetos é fundamental para o máximo proveito e impacto da cena idealizada. O artista conta sempre com problemas na pintura de tetos, seja num suporte planimétrico em que as colunas têm que aparecer na vertical ou mesmo em suportes curvos onde as deformações angulares são uma constante e só o efeito anamórfico pode corrigir estes aspectos e dar ao espectador uma visão realista da cena sem que ele se aperceba destes artifícios. A pintura de tetos obriga muitas vezes o fruidor a mudar de direção em momentos em que há a necessidade da deformação da imagem. A partir do momento em que o espectador reconstrói a verticalidade dos elementos arquitetônicos (pictoricamente construídos), isso demonstra a preocupação do pintor e a sua sensatez diante de qualquer espaço arquitetônico, bem como a natural integração da pintura de perspectiva com o olho do observador.

É muito importante chamar a atenção para a concepção do ilusionismo e do engano do olho, que na pintura do teto da portaria de São Vicente se configura. É indispensável conhecer a intenção ilusionista do artista, que deve saber adaptar o seu conhecimento à necessidade do meio em que tudo será inserido, isto é, promover uma ruptura estrutural não somente no olhar, mas também no modo de conceber e de criar a sua intenção decorativa. É fundamental lembrar que Portugal somente conhecia os brutescos e a pintura tridimensional instituída por Antônio de Oliveira Bernardes, já no fim do século XVII, e que não teria continuidade na pintura a não ser na produção da azulejaria azul e branca. Quanto aos elementos arquitetônicos vistos isoladamente, ou seja, os balcões, os fustes e os capitéis compósitos, estes apontam para elementos típicos de um receituário que normalmente os artistas utilizam e que Bacherelli podia constatar em diversos exemplos vindos de trabalhos que realizou com seus mestres, ou mesmo em outros modelos, executados em Florença naquela segunda metade do século XVII.

Além destes elementos de elevação da sala, o aspecto mais original que este teto pode demonstrar e que serviria de modelo para toda a pintura de tetos durante a fase barroca em Portugal, foi a realização de um espaço atmosférico com intenso cromatismo e rico em termos luminosos, como o país ainda não conhecia. A passagem das gordas volutas e do entrelaçamento de florões e outros elementos do receituário do brutesco para a novidade de formas arquitetônicas era uma profunda transformação. Entretanto, a disposição da luz, a criação de nuvens não palpáveis, repletas de figuras minúsculas que se projetam em andares de cores e de atmosfera, foi inevitavelmente outra grande novidade que este florentino trouxe para Portugal e que dificilmente podemos encontrar nas obras de seus seguidores.

Estas observações abrem espaço para evidenciar outro aspecto da pintura de Bacherelli, que pouco tem sido referido.

Normalmente considera-se este teto como sendo uma obra mais ou menos bela do artista italiano, e que talvez a destruição de Lisboa em 1755 por terrível fatalidade tenha hoje privado os olhos dos espectadores das suas melhores obras. Não obstante parte desta observação estar correta, a pintura de São Vicente de Fora (mesmo após o restauro de 1796) continua a ser o melhor exemplo em Lisboa do uso da luz, da atmosfera de formas concêntricas que caminham numa direção a dar movimento e equilíbrio a uma composição. Infelizmente, o seu restauro e a própria passagem do tempo não transmitem hoje o grande impacto que teria causado em todos aqueles que ali se deslocavam pela primeira vez a contemplá-lo em 1710. É neste sentido que as observações do Pe. Inácio Vieira (1676-1739), desenvolvidas em seu inédito *Tratado da perspectiva,*[539] escrito em 1715, aí o definem admiravelmente como um *arraial do sol,* isto é, um arrebol ou lusco-fusco solar de luminosidade jamais vista em Portugal, cuja maestria de execução muito o impressionou e o considera paradigma de "boa arte", permitem referir a pintura do teto de São Vicente de Fora como o grande marco na decoração perspéctica em Portugal.

Ao tratar do modo de

> fazer mayor a sala, ou portico, e deliniar de tal sorte o edificio inteiro que se uejão todas as suas partes, [no parágrafo número 505 Vieira explica:] he facilmente esta emenda se em algua das partes da sala se continuarem as paredes laterais mayor nesse cazo aparecerá a sala do que em sy he: devece porem aduertir que o que se supoem distar mais se pinte com cores menos uivas; porque o que tem cores uivas parece aproximarce mais a uista. Desy confessa Padre Dechales que uira hu portico continuado, e delineado por arte, e no fim tinha hu altar pintado com toda a miudeza, e uiueza; mas por estar assim a uista não tinha tudo o que desejaua; porque ao mesmo tempo que a coluna se hia apartando da uista o centro por cauza das cores mais uiuas que deuião

[539] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, ms. BNL, fol.295, cota 5170. Este manuscrito foi encontrado por nós sem autoria e atribuído erradamente a mais uma tradução do tratado de perspectiva de Andrea Pozzo.

> dar e pedião a arte se aproximaua a mesma. Daqui nasce que alguas partes do mundo no tempo do inuerno quanto mais neues tem, mais apertadas parecem, e as salas com as pinturas, e muito caiadas parecem mais pequenas. O Padre Dechales julga por impossiuel reprezentalas entrando por algua janela, e assim parece lhe que as pintem fexadas; porem depois que uy aquelle arreial do sol na pintura da portaria de S. Vicente de fora por entre a baranda fingida, não me parece tão impossiuel a quem tiuer tão boa arte.[540]

É admirável o grande eco que esta pintura em São Vicente de Fora causou na comunidade portuguesa, entre artistas e o povo, e mais ainda na visão precisa e crítica do jesuíta Inácio Vieira, professor do Colégio de Santo Antão (1709-1720) e personagem máximo da decoração monumental e da cenografia. Apesar deste curto comentário, suas observações são ao mesmo tempo suficientes para mostrar o quanto esta pintura refletiu a imagem de uma audaciosa produção, tendo uma forte repercussão na época, muito maior do que hoje poderíamos imaginar.

Ao contrário do que possa parecer, o grande impacto do teto não estava, pois, tanto na quadratura, especialidade de Bacherelli, mas no modo como construiu e organizou os efeitos atmosféricos e lumínicos em uma espécie de concentricidade, derivada dos trabalhos realizados por Correggio em Parma, desenvolvida em Roma por Lanfranco e Cortona, não esquecendo a nova plasticidade com as obras de Bernini, influenciando muito o genovês Gaulli, que por sua vez transforma o panorama da representação luminosa na pintura com fortes efeitos aéreos, de modo a criar uma nova expressão da Igreja triunfante, numa síntese de visão e de emoção. É esta luz ou uma pequena parte dela que se vê em São Vicente de Fora e que encontra o sentido de infinito plenamente instituído na decoração barroca do século XVIII em Portugal.

[540] Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, Ms. da BNL , fol. 295, cota: 5170

O interesse da frase de Inácio Vieira (comentado acima) está, sobretudo, em garantir que, apesar de todos os desastres e restauros sofridos, o modo como hoje vemos e apreciamos o teto da portaria agostiniana afinal não difere muito do que foi o seu sucesso e enorme carga inovadora quando foi revelado aos olhos públicos, em 1710. Nesta pintura em São Vicente, a realização figurativa tem um peso muito maior do que a quadratura. Os efeitos luminosos e a atenção dada ao espaço sem limite, a conquista de um verticalismo acentuado e a dilatação do horizonte, tudo isso multiplica todas as dimensões espaciais anteriormente instituídas em Portugal pela pintura de tetos. Pode dizer-se que é o momento da pintura decorativa de forte expressão barroca que neste momento estava sendo introduzido em Portugal por este ignorado italiano, portador de um gosto florentino por tradição, mas nem por isso distante do formulário romano como era constante naquela época.

Neste teto, acreditamos que a influência do movimento, do cromatismo vibrante, como ainda dos efeitos teatrais amplamente desenvolvidos em Roma e em especial adotados por Gaulli, seriam aspectos que atingiriam plenamente este florentino ávido de conhecimento.[541] Os efeitos atmosféricos serviriam para ampliar o espaço da sala em sentido perpendicular, ou seja, tornar o santo e os anjos mais verticais em relação ao pavimento, aspectos que encontram eco na cenografia e que eram bem conhecidos pelo artista. Note-se que as figuras localizadas na parte inferior do pano central teriam muito espaço para percorrer, na medida em que o limite do firmamento nunca fora delineado e a sensação de espaço aberto era uma forte característica. A preocupação com o sentido de infinitude foi intencionalmente aplicada para que o espectador tivesse uma ideia de transgredir o próprio

[541] Colocamos esta hipótese devido ao fato de cronologicamente ser possível e ainda o impacto das decorações romanas terem naquela época uma repercussão de significativa amplitude. O que não obriga Bacherelli a ter frequentado o ambiente de Roma.

suporte. É importante reparar que a luz nesta sala entra a partir da direita para a esquerda, para um observador no ponto correto da visualização.[542] Esta mesma luz reflete primeiro o espaço do céu aberto, para depois encontrar nas figuras o esboço formal necessário para construir a ascensão do santo à esfera divina.

A pintura do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora suscita muita atenção e cuidado não só para uma proposta de leitura, como também para compreender a sua repercussão em todo o panorama português daquela época. Vincenzo Bacherelli era um quadraturista[543] e não um figurista. Entretanto, vemo-lo compor todo um teto preenchendo-o com figuras e falsas arquiteturas de grande poder de visualidade. Num primeiro momento poderíamos pensar que tivesse idealizado exclusivamente a composição perspéctica e que posteriormente outro pintor realizaria as cenas figurativas, como sempre acontecera quando trabalhava em Florença com Gherardini. Porém, não era uma realidade vivida em Portugal, e o exercício das arquiteturas pintadas estava muito distante dos exemplos de Francisco Venegas e de Fernão Gomes no século XVI, e nem teve uma linear continuidade. De modo concreto, Bacherelli enfrentava uma nova realidade, pois deveria trabalhar ao mesmo tempo como figurista e como quadraturista, de modo que o contato com Gabbiani e Gherardini fazia-se presente nestes momentos decisivos para esta nova experiência em Portugal.

É neste sentido que insistimos no poder das suas figurações, no domínio do cromatismo e da atmosfera, muito mais dinâmicas do que em qualquer outro teto representado em Portugal, que dificilmente captou a luminosidade exemplificada em São Vicente de Fora. Os trabalhos realizados em Portugal por Bacherelli foram

[542] Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V,* Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 136.
[543] Orazio Marrini, *Serie di Ritratti di Celebri Pittori Dipinti di Propria Mano in Seguito a Quella Già Publicata nel Museo Fiorentino Esistente Appresso L'Abate Antonio Pazzi,* Firenze, 1764, I, 3, p. 41.

obras de adaptação ao meio artístico que se apresentava naquela primeira metade do século, e esta pintura, no intradorso da portaria do mosteiro, nos mostra apenas uma pequena parte das suas características como improvisador. Não é necessário referir que dificilmente ele encontraria um bom figurista para preencher as suas quadraturas e que inventar uma cena com visão oblíqua como esta, em função da situação do suporte, contando ainda com as dimensões da sala, era praticamente impossível no universo da pintura decorativa em Portugal, apenas habituada às planimétricas do brutesco nacional.

Naturalmente, esta pintura não mostra todas as capacidades de Vincenzo Bacherelli, mas afirma-o como o quadraturista que era, e surpreende pela disposição e improvisação como figurista: um verdadeiro mediador cultural. As suas capacidades tiveram que ser reafirmadas e reavaliadas em terras portuguesas, pois era a plena aceitação do estilo do barroco na cultura artística em Portugal. Um artista desconhecido em sua terra vem ganhar renome e fortuna e "fazer história" ao serviço da terra de adoção, por um curioso fenômeno de inversão de valores estéticos, em que o seu virtuosismo técnico, gênio versátil e a capacidade de adaptar com facilidade aos gostos de uma nova clientela e às condições de trabalho num país diferente tiveram decerto um papel crucial. Vindo de um centro artístico europeu, por percurso nem sempre linear e mal conhecido, é num centro mais afastado que consegue o seu espaço para afirmar e adquirir fama.

Este florentino tornou-se mestre em Portugal e a sua obra em São Vicente de Fora é um marco para a "acomodação" portuguesa à quadratura, associada à ideia de transgressão espacial. Esta transgressão ao sentido de infinito não acontece, mas fica registrado nesta pintura a fonte onde todos os seus discípulos iriam beber. Uma obra digna das observações do Pe. Inácio Vieira, grande matemático do primeiro quartel do século XVIII, e que

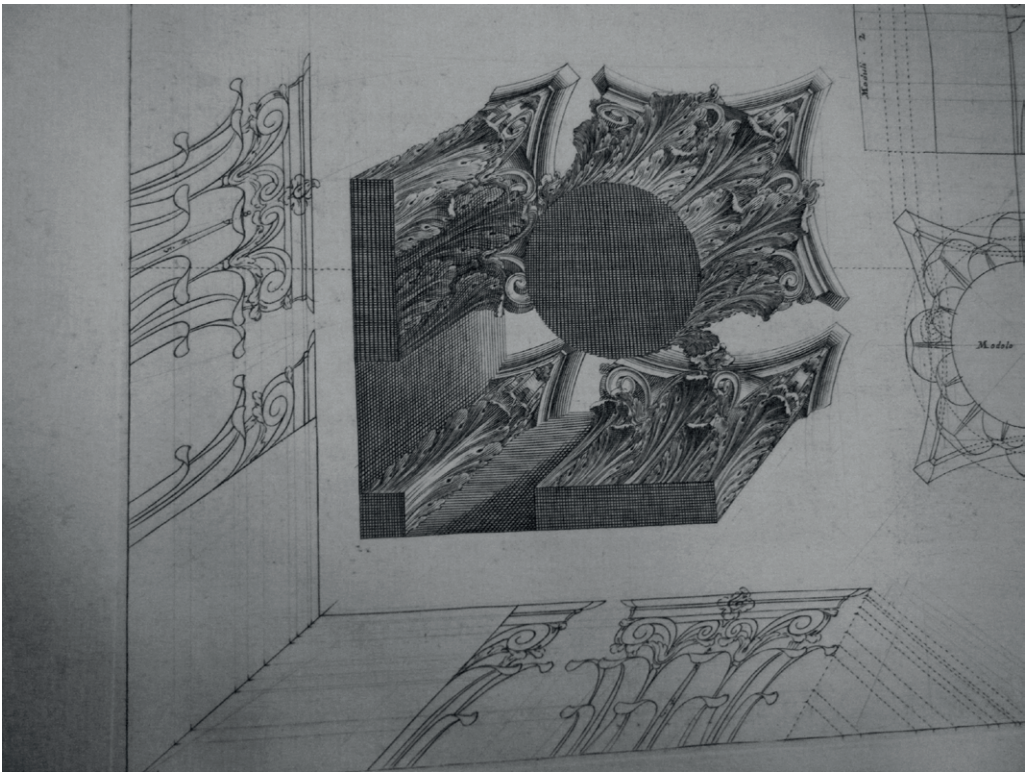
provavelmente conhecera outras obras de Bacherelli. Esta pintura encerra o ciclo decorativo dessa sala de recepção, apresentando o festejo e a apoteose do poder monárquico na figura de D. João V, paralelamente ao triunfo da Igreja, na qual o espectador se vê integrado e conduzido a uma ideia de totalidade.

Com a presença deste florentino, forma-se a primeira geração da pintura decorativa barroca em Portugal, desenvolvida durante todo o percurso do século XVIII. Aqui a difusão da pintura de tetos com simulação arquitetônica continuaria numa espécie de narratologia figurativa da nova iconografia instituída a partir do século XVI. A celebração desta pintura mostra o quanto o universo dos tetos pintados descende do fenômeno baquereliano, não numa simples cópia, mas numa espécie de disseminação e adaptação do novo processo que se estruturara na Itália durante todo o século XVII.

10

CAPÍTULO 10

O FIM DE UMA ERA – O RETORNO A FLORENÇA E O SEU LEGADO



Nas etapas anteriores, procuramos estabelecer as possíveis obras do mestre Vincenzo Bacherelli em Portugal, situar os motivos da sua decisão de vir para Lisboa nos primeiros anos do século XVIII, fazer fortuna nas decorações de falsa arquitetura, e compreender o porquê do seu regresso definitivo à cidade natal. De acordo com a historiografia corrente, Vincenzo Bacherelli teria retornado a Florença devido a um litígio com os monges agostinhos logo a seguir à data de 18 de março de 1719.[544] Entretanto, explorando um pouco mais a documentação, pôde-se verificar que a intenção de pintar o teto da capela-mor e do coro na Igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora ocorreu muito antes de 1719. A pintura do "coro", isto é, do famoso retro-coro, não apresentava nenhum problema mais sério, mas sobre a decoração da capela-mor deve ser dito que esta só poderia receber pintura perspéctica se fosse totalmente revestida de madeira, pois é abobadada em caixotões de pedra. Por alguma razão que este documento não menciona, o mosteiro entrou em litígio com Vincenzo Bacherelli, levando-o a tribunal. Poderíamos pensar que a origem do problema residisse em questões financeiras, mas com o andaime construído pressupõe-se que essa questão estava superada. Resta, somente, imaginar que Vincenzo Bacherelli não tenha podido cumprir o prazo prometido, já que se aproximava a festa religiosa que o próprio documento irá referir. Em todo caso, não sabemos concretamente o que levou os monges agostinhos a pensar num embargo da obra. A situação seria resolvida quando a primeira instância do cível da corte foi favorável ao mosteiro. Entretanto, Bacherelli não se conformou e apresentou um recurso de suspensão na chancelaria. Ora, com as obras paradas e o ganho de causa para os agostinhos, pensando o mosteiro que, por estas sentenças, o contrato estava nulo, mandou derrubar os andaimes e limpar a capela-mor para a celebração dos ofícios divinos e os três dias da festa de Santa Engrácia, comemorados em 19

[544] Documentação in SouzaViterbo, *Notícias de Alguns Pintores Portugueses*, Lisboa, 1903, p. 19.

de abril. O comportamento dos monges deixou o pintor irritado, considerando-o um *atentado*, e obrigando-o a replicar novamente ao tribunal. Esta situação seguiu os seus trâmites legais, mas o mosteiro pediu ajuda ao procurador da Coroa, alegando serem obras régias, e por isso analisadas pelos desembargadores do Paço, conselheiros e procurador, sendo despachado favoravelmente aos monges pelo rei a 27 de fevereiro de 1719, mandando o procurador dar assistência ao mosteiro em tudo que precisassem, por provisão registrada em 13 de março de 1719.[545] Não se sabe como terminou esta ruptura entre o pintor e o mosteiro. Entretanto, é certo que essas pinturas nunca chegaram a ser executadas, apesar de terem sido preparadas e pensadas, já que os andaimes foram erguidos desde 1718, e desmontados sem o conhecimento do artista.

Acreditamos que esta situação não era suficientemente forte para que Bacherelli decidisse abandonar uma carreira de sucesso em Portugal, com tantas encomendas de pinturas, cenografias, quadraturas e painéis, para simplesmente retornar a Florença, cidade em que era literalmente um desconhecido. O seu regresso tem que estar vinculado a algo mais particular de sua vida pessoal e artística do que a uma disputa com os monges agostinhos. Em termos cronológicos, este processo deve ter sido iniciado entre 1716 e 1717, pois só em 1718 os monges sentiram-se autorizados a destruir os andaimes, depois de agravos, audiências e duas sentenças a seu favor na correição do cível e na chancelaria. Sobre o prestígio artístico de Bacherelli, lembremos que a sua intervenção na portaria do mesmo mosteiro acontecera antes destas desavenças e que o brilho da sua pintura teria cativado a atenção dos agostinhos a ponto de lhe encomendarem uma nova pintura, que, como vimos, não chegou a ser realizada.

[545] É este o documento que Sousa Viterbo publica: *idem, ibidem*. Há que ter em atenção que não se trata da sentença final, mas apenas de uma peça do processo jurídico, que não sabemos quando nem como terminou.

O que é mais expressivo e aquilo que devemos retirar deste documento, que apenas retrata parte da história, é imaginar que toda a visualidade da capela-mor e, consequentemente, todo o interior da Igreja seria radicalmente alterado com a intervenção de uma pintura perspéctica. Não se conhece nenhum projeto preliminar ou esboço para tais pinturas, impossibilitando-nos de avançar com uma análise da integração entre espaço virtual e espaço construído. Entretanto, tratando-se de um quadraturista, a sua intervenção não poderia ser outra que uma decoração voltada para uma melhor dinâmica do espaço com variações de elementos arquitetônicos, associada a um tema figurativo pertinente ao contexto pós-tridentino, a exemplo do que fizera uns anos antes no teto da portaria e, talvez, no desaparecido da sacristia.[546]

Concretamente, o retorno do florentino à pátria teve ter tido pouco a ver com esta rusga em São Vicente de Fora. A sua situação em Lisboa era a de um privilegiado, recebendo encomendas régias e da nobreza, fossem pinturas murais ou tetos, fossem preparações cenográficas. O contato inicial com os mercadores, que lhe abriram as portas de Lisboa através da Igreja do Loreto, deve ter proporcionado ao artista uma mentalidade voltada para os negócios e para investimentos, pois fez fortuna em Portugal e necessitava aplicar parte do dinheiro.

Poder-se-ia pensar que quando decidiu vir para Portugal ou quando surgiu o convite por parte dos mercadores italianos em 1701, não imaginava que a sua intervenção como pintor lhe proporcionasse tão bela carreira, com fama e discípulos que, em certa medida, iriam continuar a sua obra. Considerado como renovador e protagonista da nova política cultural do rei D. Pedro II, Vincenzo Bacherelli já contava nesta altura com quarenta e oito anos de idade, ou seja, era um pintor maduro e no auge da sua

[546] Sobre o teto da Sacristia, substituído pelo atual após o Terramoto, ver o dossier "São Vicente de Fora", in *Revista Monumentos,* DGEMN, n.º 2, Lisboa, 1995, pp. 47-50.

carreira. Estava rico e com uma bagagem de conhecimentos, além de uma rede de amizades no mundo mercantil, possibilitando um futuro como homem de capital e comerciante, mas ao mesmo tempo não totalmente distante da pintura, como se vê em algumas notícias da época. Não se pode esquecer que, antes de vir para Portugal, Bacherelli conhecera muito bem o ambiente mercantil de Livorno: Lisboa, colônias, cristãos-novos portugueses de Livorno e Amsterdã. A sua relação com Portugal e com a língua portuguesa proporcionava-lhe proximidades financeiras que poderiam ser exploradas no triângulo Lisboa (com negócios no Brasil),[547] Florença, Livorno: as grandes praças financeiras e comerciais do mundo de então.

Por outro lado, enquanto pintor, é possível pensar que se sentisse superado pelas novas propostas do gosto joanino. Era a vez do alto barroco romano e é nítido que, depois do auge sob D. Pedro II, a sua posição vai-se configurando de modo diverso, com o amadurecimento da política artística de D. João V. É o surgir de um novo ideal estético, no qual a cidade de Roma se torna verdadeiro modelo a seguir pelas novas gerações. Esta outra direção estética pode ser verificada através das iniciativas do Marquês de Fontes desde 1714,[548] com a fundação da Academia em Roma, que inicia as suas atividades em 1720, sob a direção de Benedetto Lutti (166-1724), para fechar suas portas em 1728 quando Portugal corta relações com a Santa Sé, obrigando todos os bolsistas a retornarem à pátria. Por outro lado, o próprio monarca inicia uma série de solicitações a artistas famosos, como Filipe Juvara e o retratista Giorgio Domenico Duprà (1689-1700). Era o momento da Patriarcal, seguido da grande obra de Mafra, onde Bacherelli não fora convidado a intervir com as suas perspectivas arquitetônicas. Não se pode deixar de lembrar que o ano de 1719 marcou também a chegada a Portugal de Vieira Lusitano, inscrevendo-se neste

[547] É importante lembrar a situação do consul português em Livorno, que mantinha contatos comerciais com o Brasil.

[548] Nuno Saldanha, "A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)", *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V – 1706-1750*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 32.

ano com Duprà na Irmandade do Pintores. Em suma, era período diferente daquele do início do século, onde Vincenzo Bacherelli não tinha rival e a pintura de perspectiva apenas iniciava o seu longo percurso por todo o século XVIII.

Acreditamos que, além destes novos fatos na vida cultural e artística da corte, o impulso mais forte que pode ter precipitado Vincenzo Bacherelli a decidir tornar definitivamente a Florença está associado a alguns episódios da sua vida pessoal, que se tornaram insustentáveis a partir de meados do ano de 1720. Tratava-se dos seus investimentos financeiros em Florença, como a compra de terrenos e de casas que vinha fazendo em Florença por intermédio do irmão e de um amigo avalista, (Mauro) Amaro Lopes,[549] residente no bairro de San Giovanni na zona do Batistério, certamente um português amigo do pintor, que o teria ajudado em algumas negociações. Como Bacherelli deixara de ser morador em Florença e perdera por isso a cidadania florentina, a sua situação ia-se complicando cada vez mais junto aos impostos que deveria pagar, como demonstra abundante documentação relativa ao artista existente nos arquivos da cidade do Arno.

A primeira notícia documental da presença de Vincenzo Bacherelli em Florença data de 21 de outubro de 1721, sendo possível supor que seu retorno tivesse ocorrido poucos meses antes. Esta data marca o momento em que Bacherelli e seu irmão pagam a quantia de dois florins de ouro para obterem a cidadania florentina,[550] já que eram possuidores de bens imóveis na cidade e nos arredores. Era o momento em que Bacherelli começava a reorganizar a sua vida.

Já em 5 de dezembro de 1721,[551] os dois irmãos Bacherelli eram admitidos como *novellini* (candidatos) ao Magistrado Supremo, o

[549] ASF, *Monte delle Graticole*, parte I, 196, cc 19v-20r. (inédito)
[550] ASF, *Raccolta Sebregondi,* pezzo 250. (inédito) Já refere Bacherelli como cidadão florentino.
[551] ASF, *Magistrato Supremo*, 4330, cc 127r, 132rv. (inédito).

órgão burocrático que desde o tempo do primeiro Grão-duque, em 1532, decidia sobre todas as matérias de política exterior, leis, finanças, segurança, justiça e nomeações (o Senado de quarenta e oito cidadãos), chefiado por quatro magistrados eleitos por trimestre e responsável pelo Conselho dos Duzentos.[552] Assim, aos 12 de dezembro do mesmo ano, Vincenzo Bacherelli[553] era nomeado para o Conselho dos Duzentos, que se reunia no salão do Palácio Vecchio para discutir as questões postas pelo grão-duque (que obtivera o tratamento real, como se fosse rei), e instado a *"entrar di presente e stare a beneplacito di S.A.R. com autorità, et altre cose solite (...)"*.[554] O que mostra as suas ambições e os apoios de que gozava.

Os documentos que falam de Vincenzo no período em que regressou a Florença elucidam-nos sobre as suas origens humildes. O seu nome completo era *Vincenzio di Sebastiano di Vincenzio Bacherelli delle Ruote*, que na velha tradição da Toscana queria dizer que seu nome de batismo era Vincenzo, que o pai se chamava Sebastiano e o avô como ele, o que sugere ter sido o filho mais velho. Foi casado com Maria Rosa Berti, filha dum Filippo Maria Berti. Há nomes que remontam até a cinco gerações e, se ele nasceu em 1672, os pais seriam da geração de c.1650, o que faz remontar a família para além da primeira metade do século XVII. Parece-nos que não teve relevo econômico-social, sendo provavelmente gente da província imigrada para a capital com o grão-ducado, na última metade do Quinhentos. O segundo nome, delle Ruote, devia ser uma velha alcunha aldeã que foi incorporada ao nome de família, e devia provir do fato de serem na origem fabricantes de rodas de carros e carroças. Que não era nobre mostra o fato de Bacherelli não o usar. Doutro ramo seria Ferdinando di Giovanni Battista Bacherelli, parente mais ilustre

[552] John Hale, *Florence and the Medici*, Londres, 1977, p. 121. (inédito).
[553] ASF, *Raccolta Sebregondi*, pezzo 250. (inédito).
[554] ASF, *Magistrato Supremo*, 4330, cc 127r, 132rv. (inédito).

e distante: o notário que fez um contrato de compra de casa em 1732. Descobrimos também que Vincenzo tinha um irmão mais novo, Marco Maria di Sebastiano di Vincenzo Bacherelli delle Ruote,[555] nascido em 1685 e morto em 1748, sepultado na Igreja do Santo Spirito a 15 de maio. Após a sua morte, todos os seus bens são passados ao filho deste (sobrinho de Vincenzo Bacherelli), Giovanni Ferdinando Maria Melchior di Marco Maria di Sebastiano Bacherelli delle Ruote. Juntamente com Vincenzo, Marco Maria comprava terrenos em Florença desde 1721. Tinham ainda como parente um tio padre, o "Reverendíssimo m(aestro) Giovanni Battista Bacherelli,"[556] prior da paróquia de S. Donato, a dez quilômetros entre Florença e Pontassieve, junto ao Arno. Já comentamos que em 24 de outubro de 1721 os irmãos Bacherelli sofriam penalização por falta de pagamento de taxas relativas a impostos de propriedades que compraram: a saber, um pedaço de terra cultivada e olival com casa de trabalhadores em San Piero de Montebuoni, a seguir à Certosa de Galluzzo, e dois alqueires de terra cultivada em Casaccia.[557] Em 7 de setembro de 1725, Vincenzo Bacherelli compra, por setenta escudos, uma casa com três quartos no lugar de Compiobbi, freguesia de San Donato a Torri, entre Fiesole e o vale do Arno, num dos arredores mais aristocráticos de Florença.[558] Em 14 de novembro do mesmo ano, nesta freguesia, compra, na estrada para Pontassieve, do prior da Igreja de San Donato Mons. G. B. Bacherelli, duas casinhas que um incêndio havia tornado inabitáveis. Somente aos 2 de abril de 1726,[559] Vincenzio Bacherelli compra uma excelente casa no centro de Florença, por quatrocentos e oitenta escudos de ouro (3.360 florins), do chanceler do Magistrado Supremo, sita no *Vicolo dell'Arte della* Seta junto à Porta Santa Maria (hoje entre Ponte Vecchio e o Mercado Novo), constando de quatro andares,

[555] ASF, *Decima Granducale,* 2173, fol. 1r-3v.

[556] ASF, *Ceramelli Papiani,* pezzo 258 e 259. Neste documento refere-se que Bacherelli delle Ruote, provavelmente, não seria da mesma família de priores.

[557] ASF, *Decima Granducale*, 2128, fol. 298r-299v.

[558] ASF, *Decima Granducale,* 2135, fol. 116v e 117r.

[559] ASF, *Decima Granducale,* 2136 (arroti dell'anno 1724), c. 44. (inédito).

cantina (cave) e terraço. Apesar do edifício da *Arte della* Seta ainda existir, infelizmente a casa de Bacherelli já não existe, pois toda esta zona foi bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial. Em seu lugar e após a reconstrução desta área, hoje funciona um setor da bolsa comercial, numa reconstrução do edifício nos mesmos quatro andares de origem.

Era uma grande morada, com cantina, cinco salas no primeiro andar, três salas e um salottino no segundo e mais três salas no terceiro, além de um terraço à florentina. Provavelmente, era aqui que funcionava a sua oficina e loja del Cambio, como vem mencionado no referido documento. Um pouco mais tarde, em 19 de fevereiro de 1728, o seu irmão compra por 333 escudos, do prior de San Pietro a Montebuoni, Mons. G. C. Buoninsegni, uma série de propriedades: uma casa no burgo de Montebuoni; uma casinha contígua ao campo que aí comprara em 1721, que consistia num lagar com dois quartos e um pombal em cima; 16 alqueires (stiora) de terra no lugar de Poggetto, Galluzzo, freguesia de Montebuoni, na estrada para Impruneta, com casas e hospedaria; e uma parte de quinta com casas de trabalhadores, em Ricciaia.[560] Em 3 de Julho de 1732 Vincenzio Bacherelli comprava outra casa por 123

> "scudi (...) nel popolo della Chiesa Parrocchiale Prioria di S. Pier Maggiore, e nella via de' Pilastri segnata di n. 695(...), a Mons. Ubaldino Ubaldini, (...) patrizio fiorentino, et Arciprete della Chiesa Metropolitana fiorentina in questa parte come vicario generale sostituto delle cause della Curia Arcivescoville: di questa città in nome del R. Gaetano M.a Cenci Erede beneficiato di Francesco Maria Focardi (...)".[561]

Local da pequena igreja românica incorporada ao Palácio degli Uffizi em 1743, junto à Igreja de Santo Ambrósio que o

[560] ASF, *Decima Granducale*, 2138, fol. 29r-30r. (inédito).
[561] ASF, *Decima Granducale*, 2142, (Arroti del 1732), fol. 199v-200r. (inédito).

arquiteto G. B. Foggino restaurou em 1716; aí estão sepultados Andrea del Verrocchio, Mino da Fiesole e o Cronaca. Era uma parte de casa pequena e contava com cinco quartos, cantina, pátio e terraço. Esta casa estava alugada ao capitão Giuseppe Moresi e seu filho Pietro Moresi por seis *scudi* ao ano. Entretanto, este mesmo contrato de venda foi anulado por questões jurídicas, em 16 de dezembro de 1732.[563]

Bacherelli compra então *"un potere com Casa da signore, e lavoratore nel Popolo di San Martino a Montebuoni, Podesteria di Fiesole, con tutte sue appartenenze (...)"* em 10 de setembro de 1733 aos herdeiros de Filippo Neri del Chiaro por 1930 scudi. Era *"(...) una Villa di numero dieci stanze, cantina, tinaia e prato com casa da lavoratore e com stiora trenta di terra lavorativa, ulivata, e fruttata il tutto posto nella Podesteria di Sesto, e Fiesole (...)"*. Com a compra desta propriedade, Vincenzo Bacherelli passava a ser vizinho de Andrea Antonio e Francesco Tommaso Davanzati, junto ao convento de Santa Ursula.[563] Neste mesmo ano de 1733, a 19 de agosto, Bacherelli recebia o cargo de Capitani d'or Samichele e em 16 de janeiro de 1740 assumia outra função administrativa, *Pot. B.S. Lorenzo.*[564] Sem indicação de autor, e apontando à primeira metade do século XVIII, encontramos as armas da sua família entretanto nobilitada.[565]

Vincenzo Bacherelli registra o seu testamento em 30 de novembro de 1735,[566] instituindo como herdeira usufrutuária a sua mulher Madonna Maria Rosa, filha de Filippo Maria Berti, sendo que após a sua morte os seus bens seriam transferidos para seu sobrinho Giovanni Ferdinando Bacherelli.[567] A sua morte ocorreu em 4 de dezembro de 1745, dez anos após redigir o testamento.

---

[563] ASF, *Decima Granducale*, 2145, (Arroti del 1733), fol. 184v-185r. (inédito).
[564] ASF, *Raccolta Sebregondi*, pezzo 250. (inédito).
[565] ASF, *Archivio Ceramelli Papiani*, mss. 471, lettera B, nº 4: *Armi di Firenze, città, Terre e Castelli, e di Famiglie Fiorentina.* (inédito).
[566] ASF, *Notarile Moderno*, Protocolli 23878, cc. 66r-70r. (inédito)
[567] ASF, *Decima Granducale*, 2179, (Arroto 1733), fol. 34r-35v. (inédito).

Na documentação que regista o falecimento lê-se o pagamento de

> "lire tredici soldi di avanzo, dal mortorio del sig.re. Vincenzio Bacherelli, compressovi sociazione e resido di messa cantata come a escita denari e a entrata cera. Lire cinque per resido di messa celebrate a lire soldi 8 una al cad. Del Sig. Vincenzio Bacherelli".[568]

Como já foi dito, o irmão morre em 1748, passando os seus bens ao filho Giovanni Ferdinando, que também será herdeiro de Maria Rosa, viúva do pintor. [569] A morte de Maria Rosa, em 19 de junho de 1751, foi registrada pelo seu irmão, Buonaventura Berti, a 30 de junho desse mesmo ano.[570] E em 7 de novembro de 1769, a Sr.ª Madona Anna, filha de Gaetano di Giovanni Falai, mulher de Giovanni Ferdinando Bacherelli, fazia pagamentos a Gaetano Falai e à firma *"Lion d'Oro"*.[571] Bacherelli e a sua mulher foram enterrados na Igreja de Santa Maria Novella, tendo as sepulturas desaparecidas na enchente de 1968. Pode-se, pois, concluir que Vincenzo Bacherelli retornara a Florença em meados de 1721. Inicia o processo de readaptação a uma nova realidade artística diferente daquela que deixara, facilitada pela sua excelente situação financeira. Entra com o pedido da cidadania florentina, faz aquisições de casas no centro urbano e no campo, e para tal é exigido o pagamento antecipado dos respectivos impostos. Segundo o que pudemos apurar, estes problemas vinham do fato de Bacherelli comprar propriedades sem ser morador na cidade, por intermédio do irmão e do seu avalista, um mercador português. O seu regresso o faz figura pública importante, pois compra casas, lojas e quintas em locais privilegiados e valorizados financeiramente, além da sua excelente casa no centro de Florença, onde deveria funcionar a sua loja de câmbios. Os negócios ainda eram facilitados pelos conhecimentos por parte do tio prior, ajudando nas boas relações com o alto clero.

[569] ASF, *Decima Granducale* 2173, fol. 1r-3v. (inédito).
[570] ASF, *Decima Granducale*, 2179, (*Arroto* 1733), fol. 35v. (inédito).
[571] ASF, *Decima Granducale*, 3562, cc. 460 sinistra e destra. (inédito).

O parentesco com um notário, profissão de prestígio, abria-lhe as portas da elite administrativa, de cujas famílias se aproximou, como os Davanzati, Del Chiaro, Cenci e Moresi. Acreditamos que a sua atividade como negociante não o impedia de trabalhar como pintor, pois uma fonte do século XVIII ainda o citava como pintor ativo: *"a Firenze nel 1740 lavorano alacremente pittori come Vincenzo Bacherelli (...) Vincenzo Meucci e specialmente Giuseppe Zocchi che dipinge vedute nel gusto di Canaletto"*.[572] Naturalmente o seu ateliê deveria ser na casa em Via de Por' Santa Maria. Excluindo a pintura que lhe roubaria algum tempo, Bacherelli não necessitava trabalhar, pois podia viver das rendas das suas propriedades agrícolas e do negócio de câmbio, a que segundo outra fonte da época se dedicou ao regressar a Florença.[573] A grande fortuna amealhada a serviço da Coroa portuguesa garantia uma fácil aproximação com o grão-duque Cosimo III (1670-1723), que fizera uma visita a Portugal entre 1668-1669, era amigo de D. Pedro II e ainda fez significativas doações a Goa. A presença de um artista florentino em Lisboa atuando próximo à corte portuguesa não poderia passar despercebida.

Deixando de lado a vida pessoal de Vincenzio Bacherelli, a nossa atenção é atraída para o ambiente artístico que Bacherelli iria encontrar em Florença durante as primeiras décadas do século XVIII. Em atividade ainda estavam os seus antigos mestres, Antonio Domenico Gabbiani e Alessandro Gherardini. Além destes dois, estavam ativos Sebastiano Galeotti (1676-1746), Matteo Bonechi (1672-1726), discípulo de Giovanni Camillo Sagrestani (1660-1731), e Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768). Junto a estes pintores estavam presentes em Florença Giuseppe Nasini, que, enviado a Roma por Cosimo III, contava também com a proteção de Ciro Ferri e sofreu influência de Luca Giordano; Antonio

[572] F. Borroni Salvadori, "Francesco Maria Niccolò Gabburi e gli artisti contemporanei", *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, IV, 1974, p. 1534.

[573] Francesco Maria Gabburri, Vite di Pittori (Ms.), BNF, Ms. EB. 9.5, fls. 160 e 16v: *essendo la città di Lisbona priva di pittori in tal genero onde acumulò gran denaro e atese al negozio di cambi vive felice in Firenze nel 1740 in etá avanzata ma peró prospera.*

Puglieschi fora aluno de Pier Dandini, influenciado também por Cortona, Ciro Ferri, Carlo Maratta e pelo mesmo Gabbiani. Outro aluno de Gabbiani que também trabalhava em Florença até 1726 foi Tommaso Redi, um artista influenciado por Cortona e Maratta, que criou um estilo mais sóbrio e plástico.

Não se pode precisar se Bacherelli participou de algum trabalho com alguns destes pintores. Ainda não se encontrou nenhuma obra que lhe possa ser atribuída durante o período em que regressou a Florença. Por informação de Gabburi, sabemos que Bacherelli continuava ativo e trabalhava como pintor. Mesmo porque a sua entrada na *Accademia del Disegno* ocorre a 16 de janeiro de 1722,[574] quando Bacherelli começa a pagar as respectivas taxas e matrículas. A partir deste ano, paga regularmente todas as taxas até 24 de março de 1744, ou seja, até março de 1745, data da sua última entrada, com setenta e três anos de idade, pois iria morrer no mesmo ano em 4 de dezembro.

Esta academia fora fundada em Florença por iniciativa de Giorgio Vasari e sob a proteção e o patrocínio de Cosimo de Medici. Era a primeira academia artística chamada de *Disegno*, numa afirmação da importância do desenho como matriz comum a todas as artes figurativas. O constante reconhecimento desta academia faz com que adquira um carácter de educação das jovens gerações de artistas, sob o controle de mestres eleitos entre os mais virtuosos na arte do desenho. Os ensinamentos acadêmicos não tinham como objetivo substituir a aprendizagem de tipo oficinal, mas estar próximo a ela, direcionando as experiências e a prática quotidiana no sentido de alcançar uma maior conquista cultural.

[574] ASF, *Accademia del Disegno. Prima Compagnia,* 132, c. 110, sinistra e destra e Prima Compagnia, 133, c. 28 sinistra e destra. (ambos inéditos). Note-se que em Florença até 1750 o ano iniciava não em 1 de Janeiro, mas em 25 de Março. Portanto, as datas entre 1 de Janeiro e 24 de Março devem ser adiantadas de um ano. A referência de 24 de Março de 1744 (Acc. Del Disegno 133), corresponde na realidade ao ano de 1745.

Por volta de 1640, através de grandes esforços, esta mesma academia readquire a sua antiga reputação, com grandes mudanças desde os anos de 1638, restabelecendo a cadeira de matemática e marcando o início de uma grande renovação. Também em torno a 1640, introduz-se o desenho de "modelo", ou seja, *"che sta al naturale"*.[575] Este era o momento de uma recuperação em relação à sua reputação e desde os anos quarenta do século XVII, grande parte dos membros da nobreza florentina desejou ingressar na academia. Em Roma, por volta de 1673 e sob a proteção de Ercole Ferrata e Ciro Ferri, abre-se uma nova filial desta academia, poucos anos após a criação da *Académie de France* na mesma cidade papal. Em 1686, organiza-se todo o ensino com os chamados "assistentes". A partir de 1706, inicia-se uma nova fase, com exposições acadêmicas públicas; em 1716, surgem as bibliotecas, coleção de desenhos, gravuras e modelos em gesso, e em 1737, iniciava-se um período de distribuição anual de prêmios, aumentando o prestígio e a reputação da academia.[576] Bacherelli não foi, de certo, alheio a todo este esforço de modernização.

Encerra-se assim o perfil de um artista de origem humilde, com um talento não acima da média, mas que por via do acaso chega a um país desconhecido, tornando-se o responsável pela mudança formal e estética na pintura decorativa em Portugal. A grande "lição" que deixou em Portugal consistiu em adaptar os seus conhecimentos e práticas daquela época final do século XVII a um universo pictórico completamente diferente daquele a que estava habituado. O seu trabalho como preparador de perspectivas para Gherardini (e decerto para outros figuristas), em Lisboa, transforma-se completamente. O real valor de Vincenzo Bacherelli estava em adaptar-se e renovar-se diante de uma realidade diversa. A sua versatilidade e flexibilidade tornaram-no não só no pintor de tetos e de história como o consagrou a historiografia de arte, mas também fez com que causasse uma

[575] Nikolaus Pevsner, *Academies* of Art, 2ª edição, Londres, 1973; tradução Espanhola, 1982, pp. 44-51 e 83

[576] *Idem, ibidem*, p. 84.

nova abertura artística, com a pintura de painéis, a cenografia e a preparação em desenho para outros tetos em que não participava diretamente. Todos estes aspectos foram reativados em Portugal, pois junto ao seu meio a competição era mais acirrada e as possibilidades eram menores, principalmente para um artista de porte mediano como era o seu caso.

Além do gosto e talento para a pintura, teve especial atenção para a quadratura. Gênero não muito fácil e que exigia outros conhecimentos que não fossem exclusivamente a experiência e o domínio do desenho, mas também um domínio da matemática e da geometria. Vincenzo Bacherelli, ao longo de toda a sua vida artística, procurou sempre a promoção social e a ocasião de fazer fortuna. Lembre-se a sua determinação em acompanhar Gherardini a Livorno, depois, motivado pelo contato com mercadores italianos que viviam e faziam negócio em Lisboa, decidir lançar-se numa nova conquista. Nada poderia sair mal, pois com os seus conhecimentos e disposição em trabalhar, o país apresentava as melhores condições para a introdução de um gênero completamente desconhecido. Neste momento, a sua vida se envolvia na melhor fase que lhe poderia ser oferecida. Em Portugal, foi apresentado ao rei e recebeu trabalhos junto à nobreza e ao alto clero preenchendo os edifícios mais significativos e pontuais da Igreja, como o Convento de São Francisco, o Mosteiro dos Agostinhos e a Sé de Lisboa. A sua ação em Portugal pode ser vista em duas décadas de grandes mudanças, de 1701 até 1720, quando ele próprio contribuiu como figura de primeiro plano.

A grande questão que se coloca diante do homem e do artista concentra-se na decisão mais difícil da sua vida: partir de Lisboa. No que diz respeito à sua vida pessoal as coisas parecem ajustar-se. Ao contrário, quanto ao seu contributo à cultura pictórica portuguesa da primeira metade do século XVIII, o panorama é um pouco mais complicado. A sua presença e o trabalho que criou influenciaram quase toda a primeira metade do século,

abrindo caminho ao barroco joanino, de direta origem em Roma. Naturalmente o seu papel foi fundamental para o amadurecimento e a aprendizagem necessários à compreensão dessa nova estética que perduraria por todo o resto do século XVIII.

Além do preenchimento dos espaços livres em tetos, paredes, cenografias e quadros de altar, o contributo de Bacherelli estende-se ao ensinamento de técnicas, à difusão de conhecimentos, de processos e métodos de trabalho que eram inéditos em Portugal. A passagem do elementar modelo do brutesco ao sistemático e persuasivo sistema da perspectiva arquitetônica e à ilusão de materiais construídos, associados a uma nova ambientação interna dos espaços eclesiásticos ou dos edifícios de uma nobreza entusiasmada e ávida de uma nova mensagem e de uma nova imagem para si própria, foram algumas das mudanças que Bacherelli proporcionou em Lisboa entre 1701 e 1720. Um contributo pouco divulgado pela historiografia, como se os seus conhecimentos não estivessem intrínsecos nas futuras gerações e presentes em algumas obras espalhadas pelo país. Uma pintura que de certo modo representou o período mais fecundo da cultura artística do século XVIII. De modo imediato alcança o auge na atividade, tão rica e diversificada, dos discípulos – diretos e indiretos – que seguiram a sua lição desde os primeiros anos do século.

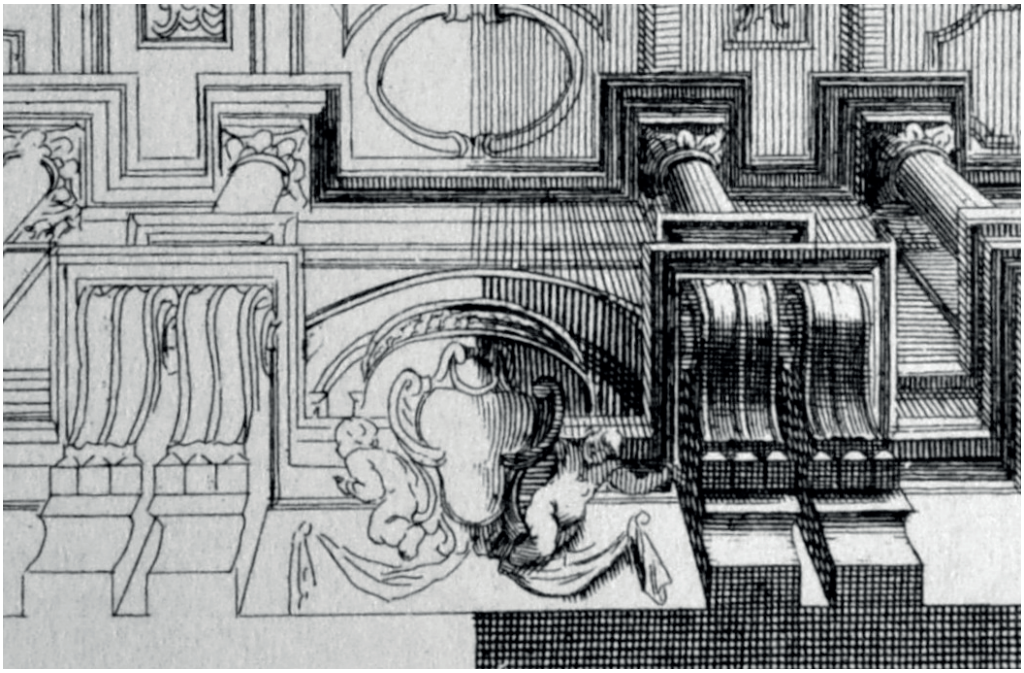
Idade de ouro, sem dúvida, mas também idade de saber e de grande cultura no domínio das matemáticas, de que a ciência da perspectiva constituía o ponto mais alto. As pepitas das Minas Gerais não se transmutaram apenas na monumentalidade arquitetônica ou nas superfícies de reflexos de luz da talha dourada e da azulejaria nem nos vastos ciclos narrativos de pintura, mas também – o que tem sido menos visto e, talvez, menos apreciado pelo gosto neoclássico dos tetos em relevos de estuque e pintados à maneira dos modelos pompeianos – nas

coberturas de templos e de salões de aparato por "arquiteturas fingidas" que formam o fecho natural das estruturas reais e lhes davam o complemento alegórico de visões do espaço em céu aberto e aparições, onde o sonho se tornava realidade. Estas falsas construções e aparências ilusórias, transformadas virtualmente em reais pelo *inganno dell'occhio* que a habilidade perspéctica do pintor sabia criar, deixavam campo livre às mais brilhantes invenções que a imaginação e o talento dos artistas podia executar (hoje, infelizmente, muito esmaecidas), transmitindo a emoção e dinamismo tão caros ao homem barroco e permitindo sugestões espaciais celestes e mensagens de forte envolvência e significado moral e teológico. Eram textos únicos de uma pedagogia do infinito. Um marco na vida de Bacherelli como pintor e "maestro" e uma elevação na pintura decorativa portuguesa, que se distanciava cada vez mais das rudes formas do brutesco e da limitação do suporte material.

11

CAPÍTULO 11

ARTE E ILUSÃO NO PORTUGAL SETECENTISTA: UMA DIGRESSÃO GEOGRÁFICA



A arte portuguesa do Setecentos encontra na pintura barroca um momento de grande expressão, na qual destacamos o quadraturismo, considerado o episódio de maior relevo na história da representação perspéctica. É nesse sentido que a pintura de falsa arquitetura não pode ser examinada apenas como mais um gênero pictórico. Recorde-se que esta forma se insere tanto no universo do arquiteto, como no da pintura. É de se referir que o designado gênero pictórico constituiu por si só uma diversidade na pintura e no total sentido tradicional do decorativismo. Para além de uma certa individualidade e de uma especificidade das suas próprias formas, o quadraturismo tem a capacidade de unificar a pintura e a arquitetura, de modo que uma e outra se perdem nos seus verdadeiros limites. É o exemplo da liberdade interpretativa proveniente de uma ausência de vínculos estruturais. Numa determinada conjuntura, a pintura transforma-se no próprio ambiente real, podendo transformá-lo numa nova concepção espacial: é o dinamismo da perspectiva. Será devido a essa dinâmica do espetacular que o quadraturismo não pode ser considerado apenas um gênero pictórico, mas um modelo de forma pictórica capaz de interagir com o ambiente construído num primeiro momento, mas também capaz de criar a sua própria arquitetura, continuando a dimensão interna de qualquer espaço físico.

As chamadas “arquiteturas fingidas”, que formavam o fecho natural das estruturas reais de um edifício, dão o complemento alegórico de visões de espaço em céu aberto a constituir-se no sonho que se tornava realidade. É também neste sentido que a pintura de perspectiva arquitetônica portuguesa do período barroco se estrutura em focos ativos em rede na geografia nacional. É a constituição de uma ordem específica de situações e de realidades locais, com os seus pequenos centros dominados por elites e condicionados pela esfera intelectual. Estas esferas artísticas, com os seus centros menores, possibilitam a criação de um grande arco com várias ramificações específicas. Podemos pensar em sete “escolas regionais”, ou em áreas artísticas com os

seus pequenos núcleos. Em primeiro lugar vem o foco alentejano; em segundo, o de Braga; em terceiro, o eixo duriense; em quarto, a área trasmontana; em quinto, inscreve-se nas Beiras; o sexto foco é o Algarve; e, por último, podemos pensar na situação do Brasil colonial, subdividido em área litorânea e cultura mineira, onde o "forro pintado" nas madeiras tropicais interpretará um outro sentido decorativo e outras expressões estéticas. Aqui há outro processo operativo.

Podemos inicialmente dizer que no âmbito da pintura alentejana, numa tradição que vem desde o século XVI, Évora e Beja constituíram-se como dois pólos rivais, pela sua disputa do primado episcopal. O momento de transformação na cultura artística portuguesa, e especificamente na região de Évora, acontece na passagem do século XVII para o século XVIII. No período do Quinhentos, podemos falar de Évora como um dos centros artísticos mais prestigiados do país e comparável a Lisboa, não acontecendo o mesmo durante a fase setecentista. Nas palavras de Túlio Espanca, *"a tradição do fresco e têmpera era da especialidade local e vinha do século XVI"*.[577] Se a corte marcaria um período de grande produção e patrocínio das artes durante a Idade Média e ainda na fase renascentista, o mesmo não aconteceria durante o século XVII.

Ora, seria justamente a partir desta centúria que Évora, seguida de Beja, perderia o mecenato real, dependendo quase em exclusivo de alternativas locais, seja na evolução urbana da cidade, seja nas inúmeras produções pictóricas. Túlio Espanca indica ainda a grande dificuldade que os oficiais de pintura encontravam para se reunirem em agrupamentos profissionais, como acontecia em Lisboa na Confraria de São Lucas. Entretanto, apesar desta identificação de pouca criatividade artística, é visível um desenvolvimento significativo na produção da pintura de

[577] Ver Túlio Espanca, "Artes e Artistas em Évora no século XVIII", *A Cidade de Évora*, vol. VIII, ano VII, nºs 19/20, 1949, p. 75.

tetos. Não admira que desse meio bejense saísse um Lourenço da Cunha. Artista da década de 40 do século XVIII, e responsável por uma pintura ilusionista de grande respiro em Sesimbra (Cabo Espichel), para além de alguns escritos sobre perspectiva, que, infelizmente, ainda não foram localizados.

As conturbações políticas, somadas a questões de ordem econômica e administrativa, não impediram que a tradição da pintura mural do século XVI manifestasse a sua influência na pintura do século XVII. Tudo isso confere a este período um caráter de transição, desde as volutas ou as formas do brutesco, gradativamente substituídas por uma linguagem mais geométrica e próxima dos espaços perspectivados. Como dizia Túlio Espanca, *"a cor quente dos frescos desapareceu para surgir a linha geométrica e as rígidas arquiteturas do tipo palatino em cópia insignificante do padrão-modelo italiano, alheados inteiramente das formas e ideias nacionais. E foi assim que mesmo neste gênero, outrora tão típico e original, se banaliza a escola dos fresquistas regionais"*[578]. A par destas informações, não se pode deixar de analisar parte do panorama da pintura eborense, situado entre a segunda metade do século XVI e as primeiras décadas do século XVII, citando a presença de Pedro Nunes, artista que entre 1607 e 1614 frequentara a *Academia de San Luca* em Roma; ou então Fernão Gomes, pintor régio de Filipe II de Portugal, ativo em Montemor-o-Novo, em 1598. Entre as últimas décadas do século XVI e as primeiras do século XVII, este ambiente altera-se por completo. É o momento em que Évora passa por um processo de grande transformação quanto ao gosto e à produção pictórica, perdendo o seu estatuto de centro artístico. No entanto, não se pode esquecer a obra fundamental ocorrida na decoração do Palácio dos Condes de Basto em Évora, em 1578, executada por Francisco de Campos,[579] ou as do Palácio Ducal de Vila Viçosa,

[578] *Idem. Ibidem,* p. 76.

[579] Para um estudo específico sobre a obra pictórica deste palácio veja: Joaquim Caetano e José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de São Miguel, Évora,* Fundação Eugênio de Almeida, 1990.

em 1602, executadas por Tomás Luís e André Peres, típicas do receituário dos grottesche, associadas a cenas historiadas.

Num primeiro núcleo, consideramos como ponto inicial da pintura de simulação espacial a decoração do teto da sacristia nova da Igreja do Espírito Santo[580] datada de 1599, podendo ser interpretada como o ponto de partida para o desenvolvimento deste tipo de pintura no século XVII. Numa análise imediata, é possível dizer que este teto influenciou grande parte da pintura eborense do século XVII. Assiste-se a uma tendência para aplicar cenas historiadas com formas decorativas. Poder-se-ia dizer que o modelo desta sacristia nova constitui uma possível fonte inspiradora a outras pinturas do mesmo gênero nesta região durante toda a fase seiscentista. Nesta pintura, são visíveis alguns aspectos de grande relevância para o estudo dos tetos pintados, sejam eles frutos de uma especulação das regras da perspectiva ou a simples representação de quadros recolocados, sem qualquer preocupação com a espacialidade representada. Grande parte dos tetos pintados em Évora corresponde majoritariamente à produção desenvolvida no século XVII, e não ao século XVIII.

Não é nosso objetivo fazer uma leitura de cada uma das pinturas em toda a área alentejana, mas, pelo contrário, criar um *corpus* analítico que a permita compreender. A produção pictórica do século XVII é muito vasta, tanto na decoração de tetos, como na pintura de cavalete. No primeiro caso, é evidente a dificuldade técnica e alguma ingenuidade no desenho e a falta de um cromatismo mais específico, de modo que a presença de espaços atmosféricos simulem um possível conceito de infinitude. No segundo caso, temos uma pintura barroca, com inspiração em modelos arcaicos nas figurações renascentistas ou típicas do maneirismo italiano. Deste modo, todo este panorama da pintura

[580] José Alberto Gomes Machado, "As Pinturas a Fresco do Teto da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo de Évora (1599)", in *Homenagem ao Professor Augusto da Silva*, Universidade de Évora, 2000.

decorativa no âmbito de influência eborense deve ser visto com um novo olhar, voltado para um sentido global na sua acepção pictórica e estilística, e não técnica.

É sem dúvida um período de produtividade, de execução e de preenchimento dos espaços, tendo como ponto primordial os modelos maneiristas italianos difundidos em toda a Europa; não assistimos a um novo conceito estético ou a uma nova interpretação das cenas, mas a um aperfeiçoamento destas e a uma continuidade de linguagem e de forma. O objetivo é apresentar os espécimes e dar um sentido de unidade decorativa, interpretando-os como um todo. Isso permitirá entender como a pintura de perspectiva nesta região construiu a sua ideia mental de espacialidade. Somente nesta direção será possível compreender a configuração dos tetos pintados na região alentejana.

Assim, identificamos aqui a construção de espaços diversamente da ideia de construção perspéctica: ou seja, não se pode falar de preocupação espacial na produção pictórica eborense do século XVII e em parte do XVIII, principalmente no que diz respeito à decoração ilusionista. Esta preocupação em usar as regras da perspectiva científica não é satisfatoriamente interpretada na arte portuguesa do século XVII. Se recriássemos a história deste interesse em cada zona integrante da área alentejana, veríamos um diagrama notavelmente irregular.

Basta lembrar o forte caráter cultural que a pintura seiscentista apresentava nesta época devido à força do contexto pós-tridentino, procurando maior e melhor eficácia religiosa. Tudo isso somado ao fato de que a pintura de tetos, antes de ter um carácter de puro embelezamento, apresentava um forte componente ideológico. Mesmo os artistas como Amaro do Vale, Lourenço Nunes Varela e Miguel dos Santos não criavam espaço perspectivado, mas apresentavam uma ideia de espacialidade na qual as formas

conviviam sem conflito. Nota-se alguma evolução na construção perspéctica do espaço em artistas como Avelar Rebelo, Marcos da Cruz, João Gresbante e Antônio Oliveira Bernardes.

Este último é representante de uma nova fase e um novo modelo na pintura de tetos da região do Alentejo a partir do final do século XVII, abrindo a trajetória ao barroco da fase setecentista. Um exemplo da importância desta investigação é-nos mostrado na obra de Antônio Oliveira Bernardes, como referimos anteriormente. Este artista apresenta cenas e figuras dispostas numa ideia consciente de espacialidade, porém quase sempre distante de um rigor geométrico. Note-se que fazemos uma pequena distinção entre perspectiva construída de modo rigoroso e a ideia de uma cena que contém apenas espaço.

Na pintura de tetos do Alentejo observa-se uma grande quantidade de pintura decorativa, infelizmente quase toda ela anônima e sem uma cronologia precisa. Estes espécimes vão desde o brutesco arcaico, como no teto da Igreja de São João de Deus em Montemor-o-Novo, datado de 1672, até a constituição de um sistema mais compacto e de forte integração no espaço representado, como o teto do corpo da Igreja eborense de São Tiago, da autoria de Gabriel del Barco,[581] exibindo ainda a ideia de falsas janelas, figuras com cartelas e inscrições, onde no cimo do suporte se nota uma balaustrada de formato ovalado, como uma varanda povoada por figuras que olham para baixo.

Estes modelos usados aqui em finais do século XVII são descendentes de motivos encontrados na Itália no século anterior, profusamente difundidos em Portugal. O mesmo se pode dizer da decoração de São Mamede em Évora, datada de 1691, atribuída a Gabriel del Barco e, segundo José Meco, muito próxima da pintura que reveste o batistério da catedral da mesma cidade.[582]

[581] José Meco, "Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa, período inicial até cerca de 1691 – Pintura de Tetos", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série III, n.º 85, 1979.
[582] *Idem, ibidem*, p. 51.

Ainda nesta "forma decorativa", o Alentejo proporciona um campo muito vasto de pintura ornamental, produzida durante todo o século XVI e XVII com maior ou menor qualidade, como atesta a decoração da Capela de São Manços, numa cobertura de meio canhão recoberta por brutescos e florões associados a emblemas episcopais. Segundo José Meco, *"a arquitetura do Alentejo caracterizou-se pelas paredes cerradas e materiais de construção leves, cobertos de argamassa (inclusive cúpulas e abóbadas numerosas), o que favoreceu, desde a Idade Média até ao começo do século XIX, a atividade de múltiplos pintores murais e de tetos, de que conserva ainda um número considerável de obra, mas em vias de destruição por falta de protecção efectiva"*.[583] Os esquemas aqui analisados repetem-se por todo o distrito eborense durante o século XVII. Os modelos no decurso das produções seiscentistas não variaram quanto à conquista de uma pseudo-espacialidade perspéctica.[584]

A pintura brutescada nesta zona de influência apresenta-se sempre com uma cena no cimo do suporte, interpretando um tema religioso numa simples cartela, como é o caso da nave da Igreja de Santa Susana no Concelho de Redondo, executada durante as décadas finais do século XVII. Toda a decoração desta igreja envolve ornatos diversos, aves, cariátides e alguns elementos renascentistas, vindo talvez da persistência de elementos anteriores à fase barroca. Este edifício pode ser considerado um exemplo de total integração entre a decoração pictórica e a sua organização interna.

Nota-se que todo o espaço no interior do edifício está preenchido por tramas de enrolamentos e cartelas decorativas com legendas. Parece evidente que o objetivo desta decoração

[583] *Idem, ibidem*, p. 56.

[584] Entendemos que algumas pinturas que simulam espaços no rompimento das paredes laterais possam ter sido executadas em campanha posterior à pintura do teto, como altares e retábulos fingidos.

era o de promover o embelezamento do templo, associando-o à ideia de propaganda didático-religiosa.

É importante voltar a referir uma obra dos derradeiros anos do século XVII. Trata-se da decoração do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, datada de 1690, executada por Antônio de Oliveira Bernardes, caracterizando o que preferimos chamar de "modelo Bernardes". O aspecto mais significativo desta decoração é que ela será repetida por todo o século XVIII, constituindo-se num modelo transformado em sistema operacional, que, curiosamente, não se difundirá na pintura, mas sim na decoração do azulejo azul e branco.

Na pintura de azulejos, o único continuador de Antônio de Oliveira Bernardes foi seu filho, Policarpo de Oliveira Bernardes. Este inicia o seu percurso no "modelo Bernardes", mas avança para uma linguagem diversa da do seu mestre e, portanto, próxima do novo momento formalista na decoração arquitetônica, como se pode ver na decoração em azulejo executada para a Igreja de São Lourenço, em Almansil, em 1730. Esta igreja tem o seu interior totalmente revestido por azulejos, considerando-se a decoração do intradorso da cúpula o momento mais original e significativo deste trabalho, iniciado por Antônio e finalizado por Policarpo. Verifica-se aqui uma identificação com a falsa cúpula que Andrea Pozzo executou no transepto da Igreja de Santo Inácio, em 1684. Esta semelhança é verificada não só como estrutura de sustentação do templo, mas também na tentativa de maior amplitude do próprio edifício. Era o momento de crise e substituição do modelo trazido pelo florentino Vincenzo Bacherelli nos primeiros anos do século XVIII.[585]

A presença de Antônio Oliveira Bernardes foi decisiva na produção perspéctica dos tetos em Portugal e de forma fulcral em

[585] Aqui usaremos a expressão *modelo baquereliano*.

todo o Alentejo. No caso da análise dos tetos eborenses, a pintura da Igreja dos Prazeres de Beja pode ser interpretada como fonte dinamizadora deste novo modelo decorativo, a situar-se numa fase intermediária entre o brutesco nacional e a presença do modelo baquereliano. O modelo usado na decoração da nave da Igreja dos Prazeres pode ainda ser visto numa das salas do Palácio dos Albuquerques e na Igreja do Senhor ao Pé da Cruz, também em Beja. Em relação ao Palácio dos Albuquerques, parece que existiam dois tetos pintados muito próximos destes formulários. Num dos tetos (desaparecido ou retirado para restauro, mas antes fotografado e exposto no seu antigo local), pode ver-se que, em linhas gerais, o esquema se repete e podemos encontrar a essência deste modelo.

O mesmo acontecerá com o outro teto deste mesmo edifício, no qual são visíveis as mesmas fórmulas com largas volutas e fustes, num forro em forma de gamela, onde no centro encontramos o escudo dos donatários-fundadores: Mendonças e Albuquerques. É de salientar que as fotografias que se encontram no local exibem os referidos tetos em péssimas condições de conservação, dificultando a nossa análise. É possível afirmar que se tratava de um modelo instituído e repetido em toda a zona de influência nesta época? São questões difíceis de serem esclarecidas na sua totalidade. Contudo, não podemos esquecer que, na pintura dos Prazeres, Antônio Oliveira Bernardes não foi o único responsável pela execução, o que significa uma utilização deste modelo por outros artistas e, portanto, uma difusão dos seus melhores esquemas.

Acreditamos que os outros tetos acima citados integram este mesmo círculo e são coerentes com a linguagem decorativa usada nos Prazeres. Não nos parece provável que Antônio Oliveira Bernardes tenha participado nestas outras obras, pois estamos perante um desenho simples, um colorido minguado e

uma dinâmica espacial diversa e primitiva. No caso de um dos tetos do Palácio dos Albuquerques, existe alguma erudição no ajuste de formas e na idealização das arquiteturas pintadas, que só neste caso divergem um pouco do esquema usado na Igreja dos Prazeres. É provável que esta pintura tenha sido executada após a data de 1690.

Ainda em Beja, é de referir a pequena decoração em tela que circunda toda a entrada do altar de São Bartolomeu na Igreja do Salvador (numa espécie de contorno), provavelmente executada na segunda metade do século XVII. Uma pintura que necessita de ser restaurada, mas que ainda permite visualizar um longo fuste ricamente ornado com volutas, grinaldas e coroado pela representação de duas figuras de anjos num belo contraste entre o vermelho do manto e os tons carnais. Não se conhece o autor desta pintura, mas esta denuncia claramente que este ambiente bejense estava voltado para soluções diferenciadas do tradicional brutesco, pois é visível uma verdadeira intenção de dinamizar e multiplicar o campo visual com esta pequena moldura de arquitetura fingida. Outro espécime que também apresenta fingimento de quadros e volutas dimensionais é o de Vila Nova da Baronia, na ermida de Santo Antônio. Vê-se nitidamente no tímpano do arco-mestre da abside esta pintura com o tema do santo padroeiro. A grande riqueza do Alentejo e dos seus concelhos é notória mais uma vez na pintura de arquiteturas ilusórias, mesmo que um pouco incipientes, da igreja do Convento do Carmo de Cuba, em meados do século XVIII, e que foi alvo de uma publicação denunciando os seus melhores aspectos compositivos.[586]

Este circuito da pintura de falsas arquiteturas nesta região de Beja não estaria completo sem a referência à pintura da capela-

[586] Anízio Salazar Franco, Joaquim Oliveira Caetano, Vítor Serrão, *A Pintura dos Séculos XVI a XVIII no Concelho de Cuba*, Cuba, Câmara Municipal, 1992, pp. 93-94.

mor da Igreja Paroquial de São Sebastião dos Carros, pertencente ao Concelho de Mértola. Trata-se da decoração da capela-mor da matriz que, apesar das condições precárias de conservação, nos permite visualizar uma composição de formas arquitetônicas bem estruturadas e que tencionavam erguer um pouco mais o sentido perpendicular do interior da capela. O recorte central abre-se numa visão ao espaço celestial, onde pares de fustes lisos decorados com grinaldas criam algum sentido ascensional ao interior. Desconhece-se a data de execução e a sua autoria. Acreditamos que tenha sido concluída no último quartel do século XVIII, devido ao fato de seu receituário exibir certos conceitos mais estruturais do que a simples representação de molduras e volutas em três dimensões, como aquelas observadas anteriormente.

Ora, retornando à produção azulejar de Antônio Oliveira Bernardes, poderíamos formular a seguinte questão: por que razão este modelo perdurou e resistiu nos padrões azulejares e se desintegrou na pintura, sendo totalmente substituído pelo esquema trazido por Vincenzo Bacherelli? E por que não aproveitou Bernardes esta nova gramática imposta pelo artista florentino? Qual a origem destas fórmulas usadas na pintura e depois no azulejo? Procurar estes motivos e modelos constitui tarefa difícil, principalmente quando o estudo referente aos tetos pintados em Portugal inicia agora o seu processo de desbravamento. No entanto, respondê-la constituirá uma tarefa obrigatória e que permitirá conhecer melhor a pintura de tetos barrocos em Portugal.

No seguimento deste modelo, e voltando a atenção para a cidade de Évora, é de salientar a decoração da nave e da capela-mor da igreja do Convento das Clarissas desta cidade, atribuídas a Antônio Oliveira Bernardes e executadas (provavelmente) entre 1700 e 1710. Importa recordar que Gabriel del Barco introduz a cena figurativa, mas nunca se libertou do modelo brutescado.

Antônio de Oliveira Bernardes apresentará uma dinâmica mais ousada e com outros elementos formais que Barco não utiliza, ultrapassando o espanhol e criando um modelo próprio e inédito em Portugal naquela época. Inclinamo-nos a pensar que o motivo usado neste programa decorativo advém do contato com obras italianas do fim do século XVI ou das primeiras décadas do século XVII, talvez por via de influências espanholas ainda não detectadas.

Outro fator fundamental, e que fará a diferença entre estas pinturas e aquelas realizadas após a introdução da quadratura, é que as primeiras não tinham o sentido de unidade cenográfica como um todo, e as outras tinham exatamente este aspecto como finalidade principal. Na pintura da nave da igreja do Convento de Santa Clara, é visível a elaboração de uma balaustrada, que abre espaço a uma visão atmosférica, interrompida pela visão do tipo quadro recolocado (falso – fictício). Parece convergir em perspectiva para o centro do quadro; no entanto, devido à sua pouca nitidez, não foi possível identificar claramente este fenômeno. Não se nota nenhuma exigência para que o espectador veja a pintura a partir de um ponto específico. O mesmo esquema utilizado em Beja será o único de uma síntese constantemente utilizada por Antônio Oliveira Bernardes.

A posição deste artista notável em relação à pintura identifica-se nitidamente com o momento do barroco, que se formará no século XVIII, deixando a estética seiscentista para trás. A pintura de tetos vive um período novo, mas ainda pouco inovador se comparado com a decoração dos primeiros anos do século XVIII. Este aspecto de mudança e de renovação dos tetos pintados, não é só visível na compartimentação das cenas ou no efeito de espaços tridimensionais (instituídos por Antônio Oliveira Bernardes): basta comparar a sua obra pictórica com a de Gabriel del Barco e o brutesco nacional.

O centro do quadro recolocado sofrerá uma mutação basilar, isto é, um novo conceito de espaço e de distância são apresentados à pintura do século XVIII. É o momento da importância do centro figurativo, mesmo que seja mantido o sistema de compartimentação das cenas. Assim, é possível dizer que Antônio Oliveira Bernardes inaugura um novo período na pintura de tetos. A pintura do início do século XVII é diversa daquela produzida após a intervenção deste artista; inicia-se um novo interesse pelo centro do suporte, pois o quadro recolocado é a visão que norteia toda a organização do tema, na qual as partes laterais fazem o papel de apêndice à mensagem iconográfica. Este modelo deve ser visto como uma grande novidade, que os derradeiros anos do século XVII conseguiram encontrar, quebrando a tradição dos brutescos bidimensionais. Tudo agora se torna mais ousado e dinâmico. Este programa decorativo usado por Antônio Oliveira Bernardes em Beja e em Évora teve grande repercussão em todo o Alentejo. Note-se que a permanência deste sistema de composições surge primeiramente ao serviço da pintura, apesar de não se prolongar por muito tempo. Caso inverso será o do azulejo azul e branco, insistindo nestas receitas e mantendo um percurso retilíneo com maior duração: é o momento em que Bernardes inicia o ciclo de pintura azulejar. Para esta nova técnica, será mantida a mesma fórmula usada anteriormente na decoração dos tetos pintados, que influenciaria toda uma série de artistas, entre eles Policarpo de Oliveira Bernardes, seu filho e continuador da sua obra, mas também precursor de uma gramática, como bem demonstra a decoração da nave e da capela-mor da Igreja de São Lourenço, em Almancil, datada, como já referimos, de 1730, embora feita em Lisboa. Poderíamos considerar o ano de 1710 como um marco na história da decoração mural em Portugal, pois neste ano Bacherelli executa a pintura no teto da portaria de São Vicente de Fora, e Antônio Oliveira Bernardes inicia o ciclo do azulejo azul e branco. Neste instante, duas formas estéticas convivem mutuamente. Por um lado, o modelo baquereliano, com o uso sistemático

da pintura de arquiteturas fingidas, e, por outro, a permanência do "modelo Bernardes", identificado primeiro na pintura e mais tarde transportado para o azulejo. Um modelo que o século XVIII manterá até ao fim. É a vitória de uma linguagem local tradicional, convivendo paralelamente com a internacionalização da pintura e com a inovação de formas mais geométricas, nas quais o respaldo na tratadística se tornaria cada vez mais importante, e o "modelo Bernardes" seria definitivamente superado.

O patrimônio pictórico de Évora no século XVII sofreu muito com as adaptações de épocas sucessivas, descaracterizando parte do conjunto de pintura mural nesta região. É importante ainda lembrar mais algumas obras com grande valor iconográfico e capaz de conduzir toda a evolução deste gênero pictórico no Alentejo. Tem início com a decoração da nave da ermida de São Bento, em Vila Viçosa, numa decoração datada de 1711, sendo a capela-mor decorada já nos últimos anos do século XVIII, pois sofrera uma ampla reforma em 1778.[587] Trata-se de uma estrutura decorativa na qual encontramos uma típica falsa balaustrada; a cercadura pintada como uma abertura espacial está sustentada por quatro atlantes, com desenho pouco erudito e sem um escorço acentuado. A igreja está preenchida pictoricamente, de modo a captar a atenção do observador; as formas decorativas mais dinâmicas são os balcões e as cartelas típicas de todo o Alentejo. É essa a ideia de espacialidade que até agora vimos no âmbito alentejano, muito mais do que os complicados sistemas de projeções.

Praticamente toda a pintura de tetos no Alentejo durante a fase seiscentista e parte da setecentista se constituiu numa produção condicionada por este formulário descendente de Antônio de Oliveira Bernardes. É a força da linguagem pictórica do barroco, porém ainda presa a uma forma na qual a compartimentação

[587] Túlio Espanca, *Inventário artístico de Portugal,* Lisboa, Academia de Belas-Artes, 1966.

das cenas se inscreve como um grande livro cheio de notas de rodapé, numa incessante procura mais imediata de criar coerência iconográfica, muito mais que satisfazer conceitos geométricos e matemáticos. Refira-se o fato de que a Évora setecentista não conta com o prestígio cultural que tivera no século XVI, e com isso perde a posição de centro dinamizador, assume uma postura de periferia, recebendo os modelos já tardiamente.

A composição do teto da sala da confraria da Igreja de São Francisco, em Évora, não apresenta uma quadratura bem definida, mas consegue associar-se à construção real da sala e pode ser um típico exemplo deste forte regionalismo. A multiplicação de espaços pictóricos não acompanha o evoluir do próprio suporte, dando a impressão de que o artista não tomou este aspecto em consideração. A solução aproveitada para encerrar a pintura nos quatro cantos da nervura da abóbada do tipo barrete de clérigo mostra-se pouco nítida, apresentando certa perturbação na sequência arquitetônica para o remate correto nos ângulos. Apesar de demonstrar rigor na projeção das linhas de fuga convergindo para um único ponto, esta quadratura exibe um aspecto demasiado fantasioso. É difícil precisar ou concluir a sua fonte inspiradora. Talvez tenha associado parte do modelo pozziano, redimensionado com outras influências, como a cenografia, que era já comum a todos os núcleos da pintura decorativa no fim do século XVIII.

Note-se que num dos lados da parede está escrito o ano de 1776, correspondendo ao momento em que esta pintura de arquiteturas fingidas foi concluída, mas também ao momento em que os diversos modelos interpretativos conviviam numa determinada multiplicidade de influências. Aspecto curioso é a representação pictórica em trompe l'oeil de alguns instrumentos usados pelo artista na elaboração da construção pictórica. Trata-se, por exemplo, do "prego", que servia para prender a corda do

prumo e controlar o ajustamento do ponto de vista do espectador, e do compasso (le seste como dizia Vasari), que servia para a avaliação dos cálculos matemáticos considerados essenciais na idealização das construções perspécticas da arquitetura ilusória. Aparece, pela primeira vez em Portugal, literalmente explícita, a representação de instrumentos necessários ao trabalho do quadraturista: simples divertimento típico da cultura figurativa do barroco, entre jogos e simulações de visualidade, ou verdadeiro símbolo da cultura matemática que esta forma decorativa exigia? Como se sabe, o uso de pregos e de cordões na pintura de tetos tinha a função de facilitar a projeção das arquiteturas no suporte abobadado, controlar o correto escorço das formas arquitetônicas, permitindo ao pintor gerir melhor o efeito do seu trabalho: tarefa bem mais complicada do que os painéis retabulares. A pintura de falsas arquiteturas condicionava o controle sistemático do ponto de vista e o funcionamento perfeito das estruturas fictícias, o que nos permite concluir que estes instrumentos eram essenciais e pertenciam ao quotidiano dos quadraturistas. Representá-los aqui em forma de integração do efeito ilusório mostra a total consciência de que esta forma decorativa atuava no meio especializado dos preparadores de cenas perspectivadas.

No seguimento dos tetos eborenses, não se pode deixar de referir a pintura do teto da Capela da Rainha Santa Isabel, em Estremoz. Uma composição de sabor nitidamente rococó, através do seu cromatismo fluido, sem grandes contrastes e muito uniforme. Aqui, as arquiteturas fingidas apenas preenchem o espaço sem um direto compromisso com a ampliação do interior do templo, apesar de quase o fazerem. A quadratura torna-se frágil e sem o mesmo vigor, se comparada com os momentos iniciais do século XVIII. A pintura barroca no Alentejo apresenta-se muito diversificada quanto à qualidade e à quantidade, sendo que o seu estudo global carece ainda de muita investigação, não só arquivística, mas a nível do próprio inventário imagético.

O conhecimento ou a análise da pintura barroca em Évora não apresenta um acervo brilhante, segundo a opinião de Túlio Espanca: pelo contrário, mostra-se pobre e decadente. Contudo, o mesmo historiador reconhece que a pintura mural, e devido a uma tradição proveniente do século XVI, permitiu aos séculos sucessivos apresentarem inúmeros espécimes, variando quanto à qualidade, muitas vezes produzindo obras de pura ingenuidade compositiva. Aqui, interessa compreender a utilização de protótipos e de formulários, para traçar o caminho percorrido pela pintura de falsa arquitetura. Neste momento, a qualidade deixa de ser um componente fulcral, interessando apenas e exclusivamente os modelos e as fórmulas que estes artistas podiam utilizar.

Encontramos em Portugal outro foco de pintura de tetos durante a fase barroca setecentista. Trata-se do núcleo de Braga, que inclui um expressivo acervo de tetos pintados variando entre o brutesco e figuras isoladas como simples ilustração. Nestas composições, não existe escorço arquitetônico nem figurativo e tudo é despojado de qualquer compromisso com o rigor (com normas canônicas) da perspectiva. Sob todos estes aspectos, destaca-se a atuação do pintor e estofador Manuel Furtado de Mendonça.[588] A sua presença em Barcelos é indicada na decoração da tribuna da Igreja do Senhor da Cruz, em 1725[589], e em obras desaparecidas na Igreja do Bom Jesus. Em Braga, existem cinco tetos pintados durante as primeiras décadas do século XVIII que caracterizam a decoração ilusionista nesta região e que de algum modo podem estar relacionadas com a figura de Manuel Furtado, todavia sem confirmação documental.

Referimo-nos às pinturas do teto de uma das salas do Paço Arquiepiscopal, sem data; do teto da Capela de São Bento no Mosteiro de Tibães, também sem cronologia; o teto da nave e da

[588] Sobre a atividade deste pintor em Braga, ver Magno Moraes Mello, "Manuel Furtado e a pintura de tetos joaninos em Braga", in *Mínia*, 3.ª série, Ano III, 1995, pp. 157-188.
[589] Carlos Alberto Ferreira de Araújo, *Barcelos*, Lisboa, Editorial Presença, p. 67.

capela-mor da capela do Recolhimento de Santa Maria Madalena e São Gonçalo (ou Recolhimento das Convertidas), de 1722; o teto de uma das salas do Palácio dos Biscainhos, em 1724; e o teto da capela-mor do Convento do Salvador, em 1726. Não podemos esquecer a pintura do teto do subcoro e do tramo lateral direito e esquerdo da Sé de Braga. Ainda neste edifício, refira-se o douramento da célebre caixa do órgão, esculpida por Marcelino de Araújo e a pintura do zimbório, trabalhos documentados pelo mesmo Furtado de Mendonça, entre os anos de 1737 e 1738. Curiosamente, a pintura do subcoro e os tramos laterais da Sé, atribuídos ao mesmo artista, exibem certa ingenuidade tanto na composição como na execução. Nestes tramos, assiste-se apenas à representação de balcões apoiados em gordas volutas povoadas por figuras alegóricas, e que tencionavam dar melhor continuidade ao remate da sanca.

Deve realçar-se o trabalho do zimbório como um bom exemplo do uso de falsas arquiteturas associadas a um fictício painel com o tema dos Esponsais da Virgem, apresentado ao espectador que atravessa a nave no sentido da porta de entrada. Esta pintura é a única obra que caracteriza documentalmente a presença deste pintor/dourador em Braga. No entanto, em relação à nítida diferença formal e estética visível entre esta pintura, a do subcoro e as dos tramos laterais, pode pensar-se que estas últimas corresponderiam a uma primeira fase do pintor. Ou representaria Furtado o rompimento com a tradição bracarense, com as arquiteturas fingidas do zimbório? A verdade é que o conjunto de Braga se mostra decididamente característico em relação à pintura de falsa arquitetura. É diversificado quanto ao uso da quadratura, porém não pode ser visto como marginal em relação ao leque do quadro global da pintura decorativa existente em todo o Portugal setecentista; deve, no entanto, ser interpretado como o típico exemplo de uma cultura pictórica tradicional e conservadora em relação às inovações fora do seu âmbito de

influência, como aquelas vividas na corte de Lisboa desde os primeiros anos do século XVIII, em relação às quais pode mesmo caracterizar uma resistência.

O barroco bracarense destaca-se pela sua grandiosidade nos trabalhos de talha, escultura, douramento e na decoração do azulejo azul e branco, criando uma dinâmica especial no interior dos templos. Um exemplo desta situação é visível na decoração pictórica da Capela de São Bento em Tibães, empregando esquemas tradicionais do brutesco, mas nem por isso distantes de uma correta integração do ambiente interno. O mesmo se passa em Viana do Castelo, no Convento de Santa Ana, na Igreja de São Bento ou na da Misericórdia, cuja abóbada foi decorada por Manuel Gomes em 1722, todas estas recebendo diretamente uma dependência do foco bracarense e confirmando a persistência das formas brutescadas, inclusive durante o apogeu da pintura perspectivada. É neste sentido que o trabalho de entalhe e a decoração retabular devem ser considerados o elemento artístico de maior significado em Braga. Tornava-se uma das expressões mais características nesta região durante a fase do barroco e do tardo barroco português. A pintura mantém-se no seu rumo, mas dentro de uma proposta conservadora e pouco inventiva, como se pode constatar nos principais espécimes. Alguns tetos pintados pertencem já à década de 20 ou 30 do reinado joanino, coincidindo com a fase de maior esplendor da arquitetura em Braga, da escultura e da talha, não acontecendo o mesmo com os modelos de produção pictórica, mesmo aqueles destinados a compor o centro de muitos retábulos, ou então na decoração das coberturas das capelas-mores, naves e até subcoros. Basta lembrar que neste mesmo período a corte lisboeta atravessava a sua segunda fase na pintura decorativa, ou seja, o modelo baquereliano era substituído por outra proposta mais racional e matemática, onde tudo era associado a um processo ou procedimentos vindos essencialmente dos tratados de perspectiva.

Não nos esqueçamos que Santarém, área considerada especial devido à presença dos jesuítas e dependente das inovações vindas de Lisboa, exibe em 1716 um dos primeiros exemplos de pintura perspéctica no desaparecido teto da capela-mor da Igreja de São Martinho, executada por Simões Ribeiro.[590]

Os volumes e a preocupação pelas formas serão materializados em Braga não pelo complemento da pintura na utilização da perspectiva, mas diretamente pelo efeito estrutural e matérico cada vez mais identificado como elemento arquitetônico em si mesmo e não apenas fictício. Os retábulos passam a sugerir nichos, relevos ou múltiplos andares com frontões, numa verdadeira dinâmica do espaço construído. Enquanto a pintura cria uma falsa espacialidade que pode ser percorrida pela devoção e pela mente do fruidor, o retábulo sugere volume e forma real, mas também transformada em palco e cenografia, como nos retábulos bracarenses da fase barroca e rococó. Poderíamos afirmar que, em Braga, a arte é o triunfo do entalhador, em detrimento do pintor. É a sua sabedoria transformada em síntese arquitetônica a serviço da Igreja Católica. Todos estes aspectos são relevantes, pois Braga irá ser palco da instalação de ordens religiosas durante todo o século XVII. Novas igrejas e a própria malha da cidade projetam-se cada vez mais para o exterior. O governo eclesiástico de D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728) contou, entre outras coisas, com a ampliação do Paço Episcopal, onde se pode ver um típico exemplo do nível de composição da pintura ilusionista nesta área bracarense: num contexto pictórico artesanal e estilizado,

[590] Veja o mestrado de Monica Farias Menezes Vicente. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, (dissertação de mestrado, UFBA, 2011): neste estudo a autora elenca as obras realizadas por este pintor e ainda especifica algumas atribuições; veja a publicação recente: Magno Moraes Mello, Matheus Campelo, "Construindo espaços fictícios na Cidade da Bahia no primeiro quartel do século XVIII" IN *A partir de um ponto de vista – a grande decoração barroca,* FAFICH, Belo Horizonte, 2024; veja ainda as publicações: Giuseppina Raggi."O paradoxo espacial da quadratura: o caso de Antônio Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)", in *Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo*, n.º 2. Coimbra: Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade, 2007, p. 46-65; da mesma autora: "Um estilo áulico independente: características e funções da quadratura. Algumas considerações entre a Itália e Brasil". IN *Anais do VI colóquio luso-brasileiro de história da arte vol. 1.* (org. Sonia Gomes Pereira). UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, pp. 241-255.

quase em contradição com a grande erudição de toda a estrutura arquitetônica. Trata-se de pintura que apresenta um fundo totalmente branco, preenchido pictoricamente nas laterais com a presença de *putti*, grinalda bem recheada, pássaros e grandes volutas no fecho da abóbada. Estas observações contribuem para uma visão geral e preliminar em relação à grande esfera da pintura de tetos barrocos em Portugal, contribuindo para um primeiro olhar sobre cada ponto periférico, enfatizando as suas respectivas diversidades. Vê-se nitidamente uma arte voltada para a simples apresentação de cenas figurativas emolduradas no formulário do brutesco. Estas questões vêm mostrar que este conceito decorativo era ainda muito forte noutras áreas geográficas, coevo à pintura perspectivada e distante das inovações ocorridas na corte de Lisboa. Concretamente, não se pode dizer que o brutesco tenha desaparecido do cenário da pintura portuguesa após a introdução das composições de arquiteturas fingidas. É inegável que o receituário rigoroso da perspectiva não foi igualmente difundido em todo o país, pois não se pode esquecer que, inerente a esse tipo de pintura, existe toda uma preparação teórica e um exercício mental, que naquela época a maioria das grandes cidades portuguesas ainda não estava em condições de efetuar.

A perspectiva deve ser vista como um meio técnico de grande erudição, que necessitava de se desenvolver num ambiente propício e erudito, como o da corte. A presença do pintor Manuel Furtado no panorama joanino em Braga acontece num período de rica expressão artística da região, coevo a tantos outros pintores que também se interessavam pelas variações morfológicas da pintura ornamental. Pela disparidade das obras referidas à mão de Manuel Furtado, e diante da documentação que até agora se encontra disponível, não se pode confirmar a sua autoria em todos aqueles exemplares; por conseguinte, é possível que tenha participado de algum modo como primeiro gerador de uma corrente pictórica que ali se desenvolveu durante as primeiras

décadas do século XVIII. Enfim, um carácter particular, onde é claramente visível o modo como esta região – movida pelo mesmo contexto religioso do barroco setecentista – reafirma a sua predileção contrária às formas de geometrização do espaço pictórico e assume nitidamente um compromisso com formas mais tradicionais em relação à pintura de "formas arquitetônicas". Essencialmente, o brutesco assumirá com maior ênfase a analogia necessária entre todas as formas desenvolvidas no interior destas igrejas. É ainda importante perceber que muitas vezes o brutesco se confundia com a talha, encontrando o seu verdadeiro limite.

Outro foco de pintura decorativa dominante durante grande parte do século XVIII (desde o primeiro até ao último quartel do século) acontece sob a orientação do italiano Nicolau Nasoni (1691-1773).[591] Este toscano foi responsável pela formação de uma nova vertente da arte barroca em Portugal, podendo ser interpretada como uma espécie de eixo duriense da pintura ornamental, tendo como centro a cidade do Porto, que, por sua vez, exerceria uma direta influência no Concelho de Lamego e no Distrito de Vila Real, aqui sentida especialmente no Concelho de Santa Maria de Penaguião, em pinturas que realizou na Matriz da Cumeeira. Surgia assim uma nova gramática decorativa condicionada pela presença deste artista na cidade do Porto desde 1725.

Segundo Jaime Ferreira Alves, este pintor-decorador e também arquiteto é considerado *"um dos maiores vultos da arte do Porto"*.[592] O mesmo autor refere ainda que Nicolau Nasoni fez a sua formação artística voltada para a arte do efêmero, ou seja, arcos triunfais, tribunas, aparatos fúnebres, carros alegóricos e catafalcos; sofreria também influências da pintura decorativa

[591] *Niccolò Nasoni (1691-1773) Un artista italiano a Oporto*, Cood. Giuseppino Piras e Manuel Luís Real, Firenze, Ponte alla Grazie Editori, 1991.
[592] Joaquim Jaime Ferreira Alves, "Nasoni, Nicolau (1691-1773)", in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 305-310.

toscana de entre finais do século XVII e princípios do século XVIII, de onde a sua arte não assume o engano perspéctico em profundidade nem a dilatação espacial, mas limita-se a traçar frisos, grinaldas, pequenos frontões, cartelas, conchas, mísulas, peanhas e largas volutas que se constituem em arcos para a multiplicação dos espaços. A formação artística de Nasoni não deve ser condicionada ao pintor Giuseppe Nasini (1657-1736), mas sim a Vincenzo Ferrati, pintor especializado em arquitetura efêmera.[593] Robert Smith salienta o fato de que a pintura florentina das últimas décadas do século XVII terá também influenciado Nasoni.[594]

Todavia, é importante referir, no âmbito de todas estas informações, que "*Nicolau Nasoni parece, pelo contrário ter-se virado desde o início para Siena, como aluno de Vincenzo Ferrati, conhecido talvez na altura da decoração da igreja da Madonna delle Grazie"*. [595] Em relação à sua formação ainda jovem: *"Nasoni passa cerca de quatro anos em Bolonha, um período longo, vivido dos 25 até cerca 30 anos (1716-1720), idade fortemente receptiva e que, sem dúvida, lhe deixou marcas profundas"*.[596]

Conhecida hoje a sua formação bolonhesa, é muito curioso que Nasoni não se tenha transformado num artista voltado para as arquiteturas fingidas, principalmente porque a "escola" bolonhesa mantinha uma tradição neste gênero decorativo desde as realizações mantovanas; pelo contrário, apesar de Nicolau Nasoni ter certamente absorvido estas lições, as suas primeiras obras tornariam-no distante destes modelos essencialmente tectônicos, impulsionando-o para um receituário menos estrutural

[593] Giuseppino Piras e Manuel Luís Real, Cood *Niccolò Nasoni (1691-1773) Un artista italiano a Oporto,* Firenze, Ponte alla Grazie Editori, 1991, p. 52; Giuseppina Raggi, "A formação bolonhesa de Niccolò Nasoni: algumas antecipações", in *Monumentos*, n.º 14, 2002, p. 34.

[594] Robert C. Smith, *Nicolau Nasoni arquiteto do Porto,* Lisboa, Livros Horizonte, 1966, e "Nicolau Nasoni 1691-1773)", in *Bracara Augusta,* vol. XXVII, ano 1973, n.º 64 (76), pp. 514-521.

[595] Giuseppino Piras e Manuel Luís Real*, op. cit.,* p. 54, comentam o fato de Nasoni preferir Siena para a sua formação, e não Florença, como seria mais lógico.

[596] *Giuseppina Raggi, op. it*., p. 33.

e mais decorativo, como se pode ver nas pinturas executadas nas cidades do Porto e de Lamego.

Tudo isso caracteriza um artista com uma formação ligada essencialmente ao decorativismo, mas sem com isso se excluir a possibilidade de Nasoni ter tido a oportunidade de ver e de estudar em dois dos mais significativos textos daquela época: o tratado de Ferdinando Galli-Bibiena (1675-1743), intitulado *L'Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva*, publicado em Parma (1711), e o *Perspectiva pictorum et architetorum*, de Andrea Pozzo, publicado entre 1693 e 1700, conhecido em todo o meio artístico daquela época, além das obras basilares de Sebastiano Serlio e Vignola, este último de grande repercussão desde o final do século XVI. Entre 1723 e 1725, Nasoni trabalhou intensamente em Malta, sempre condicionado pela pintura; em 1725 já se encontrava na cidade do Porto para trabalhar na Sé como pintor-decorador. Aqui, realiza a decoração do teto abobadado e o revestimento das paredes da sacristia em elementos de falso relevo e também decora as paredes laterais da capela-mor do mesmo edifício. Embora a pintura da sacristia apresente alguma destruição devido a antigas infiltrações, é possível constatar a preocupação de Nasoni em criar conceitos tridimensionais, apesar de não projetar espaço para além do próprio suporte: tudo essencialmente ornamental e preso ao suporte.

Observe-se que em todas as obras que realizou, a sua arquitetura pictórica está sempre isenta da representação humana e nunca a quadratura se abre ao arrombamento atmosférico. O seu motivo era apenas ornamental e desprovido de uma mensagem iconográfica ou associada a uma situação em contato direto com o observador. Não é necessário estar num ponto específico da sacristia ou mesmo não é importante situar-se numa determinada posição para receber a mensagem proposta por Nasoni.

Este conceito repetir-se-á nas três naves da Sé de Lamego,[597] decoradas entre os anos de 1737 e 1738. Não há diálogo (chamamos a atenção para a falta de figurações e temas religiosos) com o espectador, mas apenas a preparação e o embelezamento do suporte. Curiosamente, Nasoni não dará continuidade à obra de Vincenzo Bacherelli, ao associar falsas arquiteturas com representação figurativa, numa relação direta com o barroco religioso. O seu espaço não transgride nem se torna infinito, mas reafirma e reforça o conceito de finitude. Nesta obra em Lamego, a sua proposta difere daquela desenvolvida na sacristia da Sé do Porto. Utiliza um léxico claramente ornamental, conjugando-o com uma melhor organização das falsas arquiteturas, onde se nota maior diversidade na multiplicação dos espaços, com representações de fustes, capitéis, balaustradas e pequenos entablamentos que favorecem uma dinâmica não aproveitada na Sé do Porto, mas sempre sem romper a bidimensionalidade.

> "A vinda de Nasoni para a Cumieira em 1739 está ligada, certamente, ao protetorado mecénico do Morgado de Mateus que era também Morgado da Cumieira (...) toda a igreja foi decorada interiormente com pinturas: teto do corpo da igreja e capela-mor, arco cruzeiro, cornijas, parte inferior do coro, paredes e vãos das janelas".[598]

Esta pintura acentua de modo mais evidente a disposição dos espaços, dando maior liberdade aos fustes e às balaustradas, o que faz desta decoração a menos ornamental de todas elas. Infelizmente, estas pinturas já não existem e restam apenas algumas fotografias que permitem visualizar seções individuais de todo o conjunto pictórico que ali se representou em 1739.

Curiosamente, e como chama a atenção Jaime Ferreira Alves, aparecendo como pintor, Nasoni seria, como arquiteto, uma das

---

[597] D. Joaquim de Azevedo, *Historia ecclesiastica de cidade e bispado de Lamego,* Porto, 1877, chama a atenção para belas pinturas a fresco, representando galerias e paisagens com episódios bíblicos.

[598] D. de Pinho Brandão, *Nicolau Nasoni Pintor da igreja da Cumieira*, Porto, 1964, p. 6.

figuras mais marcantes do Porto da primeira metade do século XVIII. Poderíamos ainda perguntar-nos por que razão decide Nasoni enveredar pelo campo da arquitetura. Mesmo formando-se com a presença de tratados de perspectiva e arquitetura, a sua atividade em Itália não estava ligada a uma construção real de formas, mas a uma imitação delas num sentido pouco construído e totalmente voltado para a decoração. As suas quadraturas são leves e frágeis; no entanto, foi capaz de dar a volta e projetar formas espaciais construtivas e não pictóricas. Não nos esqueçamos que enquanto Nasoni desenvolve um formulário essencialmente ornamental entre os anos de 1725 e 1738, em Lisboa, Santarém e no Cabo Espichel, para não falar do núcleo de Santo Antão em torno do estudo da óptica, da perspectiva e da cenografia, a pintura de elementos de falsa arquitetura atingia o seu mais alto nível em Portugal.

Nicolau Nasoni inicia o seu percurso como pintor-decorador, mas ficará célebre como arquiteto. Percurso inverso ocorreria com Vincenzo Bacherelli, que, aparecendo como pintor quadraturista, se transformaria também num figurista. Pode-se deduzir que as formas pictóricas que eram fruto de um modelo mais estrutural e tectônico só tiveram em Portugal uma repercussão num meio erudito e voltado para a reflexão teórica. Neste mesmo contexto, e reforçando o arco de influência em relação à presença de Nasoni, refira-se aqui a figura do pintor-decorador José de Figueiredo Seixas (? -1773), natural de Viseu, que trabalha diretamente com Nicolau Nasoni em pinturas na Sé do Porto e na Capela Nova de Vila Real de Trás-os-Montes, em 1745.[599] O contato com Nasoni foi significativo para Seixas, não só em relação à sua própria evolução como artista, mas também pela possibilidade de através dele ter conhecido a obra *Perspectiva pictorum et architectorum* do jesuíta Andrea Pozzo.

[599] Rafael Moreira, "Seixas, José de Figueiredo (?-1773)", in *Dicionário da arte barroca em Portugal,* Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 443-444.

O contato com este tratado deve ter causado um grande impacto neste pintor de ornatos, pois em 1732 veremos uma tradução manuscrita e inédita do segundo tomo deste tratado, sendo que no fim Figueiredo Seixas propõe uma "Nova explicação" para a projeção dos elementos de falsa arquitetura no intradorso de qualquer suporte abobadado. Era, segundo o próprio Figueiredo Seixas, um modo mais barato e prático do que o método divulgado por Pozzo.[600] Mas, curiosamente, não conhecemos nenhuma pintura de Figueiredo Seixas que tenha sido realizada com este novo método. A exemplo de Nasoni, este pintor-decorador também deixaria a pintura para se dedicar integralmente à arquitetura.

É possível crer que Seixas tivesse usufruído do tratado de Andrea Pozzo primeiro como um estudo teórico, interessando-se logo em seguida sob o ponto de vista técnico e prático. Podemos imaginar que a *Nova explicação* tenha sido um reflexo deste momento, ou seja, a absorção das ideias do tratado e a sua reflexão como pintor-decorador, pois não podemos esquecer que um dos aspectos mais complexos e difíceis de se realizar numa pintura de teto é a projeção das falsas arquiteturas no intradorso do suporte, principalmente se este for curvo. Por outro lado, o tratado pozziano era também um manancial de modelos e ideias para a concepção de altares, retábulos e motivos arquitetônicos, que ao longo do segundo tomo se tornavam mais evidentes.

Não podemos nos esquecer de que, de todas as informações divulgadas e ensinadas por Andrea Pozzo no seu tratado, um dos aspectos mais essenciais, e que pode até ser considerado o ponto central da sua teoria, é que a pintura se relaciona diretamente com a perspectiva e a arquitetura, de modo que estas três

[600] José de Figueiredo Seixas, "Nova Explicação da figura 1000 do primeiro tomo desta obra", in *Perspectiva Pictorum et Architetorum,* Roma, 1693-1700. O texto de Seixas encontra-se nas últimas páginas da tradução para o português. A transcrição deste texto foi publicada pela primeira vez em Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V,* Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 202-204.

artes componentes formam um todo para o trabalho do artista. Acreditamos que Figueiredo Seixas captou bem esta mensagem e por isso o tratado foi para ele muito importante não só como pintor teórico, mas também como arquiteto. Não se pode perder de vista a presença da tratadística em artistas que queriam dominar o campo das arquiteturas fingidas ou especializar-se em ornatos arquitetônicos, como era o caso de Nasoni e Figueiredo Seixas. É nesse sentido e nessa conjuntura "de dinamismo que o pintor-arquiteto assume responsabilidades didácticas como mestre da Aula de Riscar (...) redige uma desaparecida "Arte de Edificar" sobre as habitações urbanas e procura chamar a si a atenção do poder central escrevendo, e enviando ao marquês de Pombal, um originalíssimo trabalho dedicado à reforma das estradas, ruas e cidades do país".[601] Este mesmo autor reforça o fato de que José de Figueiredo Seixas manteve ainda contato com as obras teóricas de Frei Lorenzo de San Nicolas,[602] Luís Serrão Pimentel e Azevedo Fortes, que, somadas ao tratado de Andrea Pozzo e ao contato com Nasoni, devem ter sido decisivas para este pintor-decorador, que pode ter tido obra importante e ainda não identificada em aldeias da área de Viseu.

Entre influxos do Douro e de Braga, destaca-se de modo isolado na região de Trás-os-Montes a figura de Manuel Xavier Caetano Fortuna, provavelmente filho do mestre Luís Inácio Fortuna, morador no lugar de Castelo Branco, Concelho de Mogadouro (um senhorio dos Távoras, que podem ter sido seus protetores em rivalidade com a corte). Inácio Fortuna dourou, em 1742, o retábulo e pintou de brutesco e pedra fingida (marmoreado) a capela-mor da Igreja da Misericórdia do Freixo de Espada à Cinta, na região nordeste portuguesa.[603] É natural que

[601] Rafael Moreira, *op. cit.*, p. 444.

[602] Trata-se do tratadista e arquiteto espanhol Frei Lorenzo de San Nicolás (1595-1679). *Arte y Uso de la Architectura*, Madrid, 1633. Em 1665 este frei agostinho publicaria a segunda parte do *Arte y uso de la Architectura*, como uma espécie de resposta às objeções feitas por Pedro de la Peña em relação à sua obra. Em linhas gerais, a obra de Frei Lorenzo apresenta um caráter eminentemente prático.

[603] Francisco Antônio Pintado, *Santa Casa da Misericórdia de Freixo de Espada à Cinta*, Freixo, 2001, pp. 97-104.

os Távoras – que em 1709 tinham iniciado o seu enorme palácio em Mirandela – tentassem imitar a arte cortesã, incentivando a nova geração de pintores-decoradores de Mogadouro a aprender as normas da moderna pintura de simulação arquitetônica. Encontramos, em 1763, Manuel Fortuna a trabalhar na decoração do intradorso da abóbada do corpo da igreja do Convento de São Bento em Bragança. Esta pintura foi paga com moedas de ouro, *"num total de 107.200 reis, de tal modo que as freiras até tiveram que recorrer a um empréstimo do Prior da paróquia de Santa Maria. O resto, possivelmente, terá sido pago em moeda corrente, perfazendo os 201.600 reis do custo total da pintura"*.[604] Pertencentes a este mesmo círculo de influência, destacam-se ainda outros três tetos: o da sala do bispo D. Frei Aleixo de Miranda Henriques no Paço Episcopal (atualmente Museu Abade Baçal), o teto da Igreja de Santa Maria do Castelo e o da Igreja de Santa Clara, todos em Bragança. Destacamos aqui somente o teto da Igreja de São Bento, pois os outros não parecem coincidir com a mesma mão, apresentando uma estrutura simples e um desenho pouco estruturado, no que diz respeito à ossatura arquitetônica. No entanto, vale a pena reparar que o tipo de soluções nestes dois últimos tetos em Bragança assemelha-se muito aos formulários utilizados nas pinturas da igreja do Convento de Balsamão, de que adiante falaremos.

Na pintura do teto da Igreja de São Bento, a quadratura domina por completo toda a extensão da nave da igreja, lançando um grande andar com fustes acima da cimalha real, como preparação da abertura atmosférica. Nos extremos da ossatura arquitetônica, no seguimento do eixo longitudinal, o espaço é fechado por um falso pórtico. Este teto apresenta como tema principal o *Triunfo de Santa Escolástica e São Bento cercado pelas quatro partes do mundo.* Apesar da abertura atmosférica, as figuras não se

[604] Geraldo J. A. Coelho Dias, "O Mosteiro das beneditinas de Bragança e as visitações do bispo diocesano", in *Congresso Histórico 450 anos da Fundação*, Bragança, 1977, pp. 445-462: ANTT – Bragança, São Bento, *Livro* 10 de 1745 a 1784; e *Livro* 20 de 1760 a 1785.

projetam para um espaço infinito, mas organizam-se de modo frontal, ocupando todo o espaço correspondente ao céu, sendo que no centro a Trindade é envolvida por uma luz dourada, como se fosse uma aparição.

O espaço pictórico é retangular, e as figurações distribuem-se no eixo principal; as arquiteturas pintadas unificam e emolduram o tema como a Trindade, São Bento e Santa Escolástica. O foco transmontano tem na cidade de Bragança o seu ponto fulcral, apesar de não existirem espécimes com grandes qualidades técnicas. O mais interessante é que o tratado de Andrea Pozzo foi nitidamente difundido nesta área, o que permite deduzir que Manuel Xavier Caetano Fortuna tinha de algum modo travado contato com o texto pozziano e estudado as possibilidades que uma quadratura inovadora poderiam trazer àquela área geográfica. A sua pintura é contemporânea à intervenção de Pascoal Parente em Coimbra e posterior à de Nasoni em Lamego, porém não podemos dizer que estas duas influências sejam visíveis nestes tetos em Bragança. É prova de que o tratado de Andrea Pozzo foi amplamente difundido em Portugal, e desde a primeira década do século XVIII até os últimos anos do mesmo foi profusamente copiado e aplicado como modelo estabelecido para as pinturas de arquiteturas fingidas.

A semelhança deste teto com o de Santo Inácio em Roma é impressionante. Na verdade, Manuel Xavier Caetano Fortuna manteve as mesmas posturas para as figuras alegóricas que se encontram entre as duas janelas do corpo do templo (exatamente como em Santo Inácio); o céu aberto para o infinito tem aqui apenas uma luminosidade acentuada na presença de Cristo e Deus-Pai, e os arcos laterais e o fecho com pórticos seguem o mesmo padrão que ele deve ter visto na figura 100 do tratado de Andrea Pozzo. Um caso do prestígio do modelo, que se repete em Lagos. Curiosamente, o artista consegue resolver a visualidade

em escorço das figuras que se encontram apoiadas nas grandes mísulas entre as janelas falsas acima da sanca, mas o mesmo não acontece com as figuras que estão no centro do teto e que constituem o motivo temático desta obra. Aqui tudo é frontal e denotando pouca preocupação em relação às proporções para um espectador colocado no centro da nave. Deste modo, confirma-se o ideal de espaço compartimentado, mesmo que exista a ideia de quadratura a simular um único campo de visão. Note-se que os temas não acompanham este sentido único e insiste-se na ideia de subdivisão para melhor conduzir o fiel.

Um outro aspecto que faz deste teto um reflexo da difusão do tratado de Pozzo é que as cenas frontais e que determinam o significado iconográfico da pintura estão apresentadas ao espectador exatamente como quadros recolocados, porém sem a tradicional moldura entre o tema em si e a quadratura. Uma solução típica do tratado pozziano, pouco utilizada em Portugal, reforçando sempre este emolduramento que separa o tema da quadratura. A difusão do modelo pozziano distante da corte e de um núcleo erudito acontece principalmente a partir de 1750, quando em Lisboa os modelos já estavam constituídos e bem definidos como linguagem. O caso de Manuel Xavier Caetano Fortuna é um típico exemplo deste fato e a confirmação de uma difusão do modelo pozziano fora do ambiente restrito da corte.

As outras pinturas acima citadas são distintas se comparadas com o teto de São Bento, não podendo ser associadas à mesma mão, nem à mesma época. O que torna tudo mais interessante, pois este teto de São Bento vem romper com a tradição então em vigor, e o pintor realiza uma pintura com uma gramática diversa, que ultrapassa os tipos mais usuais, pois mesmo não sendo da mesma mão, não acreditamos que haja muita diferença cronológica entre estas três pinturas. Sem dúvida que a pintura do convento beneditino causou maior impacto não só pela novidade

da sua forma e do modo como trata o tema, mas também sob o ponto de vista técnico de execução, organizada com um ponto de fuga único e central. O artista deveria conhecer bem o funcionamento da perspectiva para poder realizar uma estrutura deste gênero.

O tratado de Andrea Pozzo não foi somente difundido, como foi nitidamente estudado e refletido. Esta circunstância permite deduzir que Bragança se tornaria um centro difusor deste modelo, talvez não como cópia fiel, mas fruto de reflexões, nas quais esta linguagem seria aproveitada, já como um modelo presente no formulário dos diversos pintores. O conjunto dos tetos pintados desta época no Nordeste português não está totalmente inventariado, o que dificulta a nossa interpretação; no entanto, permite concluir que o modelo pozziano, com o seu formulário bem característico, teve neste foco geográfico uma atuação muito forte. Este é o aspecto que mais nos interessa, pois permite entender o funcionamento e a difusão dos diferentes modelos de quadratura, ou melhor, uma forma pictórica que se justifica em função do grau de erudição que uma determinada zona apresenta.

Próximo a Miranda do Douro, Concelho de Mogadouro, encontra-se a aldeia de Ventozelo, descendente do conhecimento da linguagem formal pozziana, mesmo que o artista não tenha copiado literalmente o esquema do tratado de Andrea Pozzo: é que esta capela fora mandada construir pela família Távora. Mais uma vez, estamos perante o gosto apurado dos tratados impressos aplicado numa pequena aldeia aparentemente fora de contexto, mas inteiramente inserida em realidades locais de jogos de poder e presa a franjas de um mundo de pintura dominado pela corte.

A composição desta pintura em Ventozelo permite avançar com algumas conclusões. Aproximando alguns fatores entre a nave da Igreja de São Bento e esta, vê-se como a quadratura em

Ventozelo constitui uma moldura acima da sanca real do templo para a apresentação da sua complexa iconografia, representando em linhas gerais o Juízo Final. Em relação à arquitetura pintada, encontramos a base do fuste liso, o capitel compósito, o entablamento recortado e o fecho nas extremidades em espécies de pórticos, muito semelhantes à estrutura da falsa arquitetura de Pozzo na figura 100 do tomo I do seu tratado. Ora, uma complexa composição no meio de um sítio aparentemente distante das novidades da pintura "moderna" não se explicaria se não fizesse parte de um círculo comum de influências dentro deste núcleo de Trás-os-Montes.

Parece, pois, de não perder de vista a presença da família dos Távoras, que patrocina a construção deste edifício e assume uma clara influência no aro transmontano, já com a família Fortuna desde meados do século XVIII. Um outro aspecto diz respeito a questões da própria estrutura da obra. Se compararmos algumas figuras do centro figurativo do teto da Igreja de São Bento com outras da nave da Capela da Boa Morte de Ventozelo, verifica-se uma forte aproximação entre ambas: a mesma expressão fisionômica, a preocupação com a musculatura das figuras bem definidas e quase a mesma aparência de Cristo repetida nos dois tetos, como se fosse uma espécie de molde ou padrão bem conseguido e que o artista insiste em repetir em várias obras.

Deste modo, podemos atribuir a Manuel Xavier Caetano Fortuna a pintura do teto da Capela da Boa Morte de Ventozelo. Nesta segunda metade do século XVIII, e perante a grande obra na Igreja de São Bento, claramente de origem pozziana, pensamos que, naquele período, este artista seria a única hipótese possível capaz de idealizar uma composição dentro destes mesmos moldes, contando ainda com o incentivo da família Távora. Reconhecemos, pois, a complexidade do tema exposto no imenso céu atmosférico e que exige uma atenção especial, mas

que foge ao nosso principal objetivo neste momento: a membrana arquitetônica. O esquema em Ventozelo é mais simplificado do que em São Bento; contudo, a base da estrutura é a mesma. Em Ventozelo dá-se maior atenção às cartelas (rocalhas) figurativas e o espaço da abertura celeste ganha maior dimensão. Todas as cartelas ou quadros recolocados exibem uma cena narrativa, que, provavelmente, se relaciona com o tema principal do Juízo Final, como uma homenagem ao trágico fim do seu mecenas, Marquês de Távora e 19.º senhor de Mogadouro, supliciado em 1759 em Belém.

Quem sabe se o foco de Bragança estaria ligado a uma repercussão local muito maior do que podemos hoje pensar, como as pinturas da nave e da capela-mor da igreja do convento de Balsamão sugerem? Situado no cimo de uma colina próxima da Vila de Macedo de Cavaleiros, este convento foi reconstruído e ampliado na primeira metade do Setecentos. Segundo documentação citada por Antônio Rodrigues Mourinho, já havia em 1721 uma pequena ermida muito antiga, atribuída à Ordem de Malta ou do Hospital.[605] Por volta de 1754, continuaram a construção do convento e da igreja que se apresenta com uma só nave de planta retangular, capela-mor e sacristia. Segundo este mesmo autor, em 1762-1763 iniciava a pintura da capela-mor o espanhol de Valladolid *"Damião Bustamante, artista contratado, não sabemos por quanto (...) sabemos que deixou a sua assinatura do lado do Evangelho na talha pintada (a pintura está assinada com o nome de Damião Rodrigues Bustamante, no fundo da talha da capela-mor do lado do Evangelho)"*.[606] O nome deste santuário decorre da lenda que conta a aparição de Nossa Senhora com um bálsamo para aliviar as dores dos soldados cristãos na luta contra os mouros. O seu interior é modesto, mas apresenta um retábulo dourado com colunas torsas, aves, *putti*, pássaros e elementos vegetalistas. Os intradorsos da nave e da capela-mor exibem uma

[605] Antônio Rodrigues Mourinho (júnior), *Arquitetura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro – Bragança*, Sendim, 1995, pp. 586-590.
[606] Antônio Rodrigues Mourinho (júnior), *op. cit.*, p. 587.

pintura pouco estrutural e voltada para uma ideia de preenchimento dos espaços, mas que ao mesmo tempo tenciona integrar a área física do edifício com estes elementos de simulação entre o que está construído e o pictórico, como se pode ver na capela-mor: uma real tentativa de ligação entre o retábulo e a pintura do teto. Este artista espanhol nasceu em Valladolid por volta de 1711[607] e fixa residência em Vale das Porcas, atual Concelho de Macedo de Cavaleiros, influenciando toda uma área significativa do Nordeste português. Já referimos as pinturas de Santa Maria do Castelo e de Santa Clara, ambas em Bragança, que apresentam um modelo interpretativo que poderíamos aproximar destas do convento de Balsamão, e atribuir ao mesmo Bustamante a decoração das suas naves, principalmente a de Santa Maria do Castelo, que em nossa opinião se apresenta mais bem conseguida e muito próxima dos efeitos decorativos da capela-mor da igreja do Convento de Balsamão.

Segundo consta, este artista atuou profusamente em Macedo de Cavaleiros, pois em 1767 teria pintado o retábulo da Igreja de Santa Cruz de Miranda; em 1768, o teto em caixotões da sacristia da Igreja do Santo Cristo de Outeiro; em 1773, outro teto em caixotões para a paroquial de Avantos; e, em 1778, volta para Miranda do Douro e pinta a caixa de esmolas das almas para a Igreja da Misericórdia.[608] Segundo Antônio Rodrigues Mourinho, teria morrido por volta de 1780, pois perdeu-se completamente o seu rastro.

O leque de influências nesta área transmontana é ainda verificável nas pinturas da Matriz de Lageosa do Mondego; na Igreja de Viduedo; na capela-mor da Igreja da Misericórdia de Estevais; na Misericórdia de Mogadouro; na capela-mor da Matriz de Soutelo; e na nave e capela-mor da Matriz de Podence, numa

[607] Antônio Rodrigues Mourinho (júnior), "As pinturas do teto da igreja de São Bento da cidade de Bragança, seu autor e valor iconográfico", in *Brigantia*, vol. 1, n.º 0, 1981, p. 8.
[608] *Idem, ibidem.*

representação pictórica rica de simbologia, mas carente de estrutura de falsas arquiteturas.

É possível ainda identificar outra região que se distingue na pintura de falsas arquiteturas. Trata-se do foco das Beiras, onde se destaca a presença do cenógrafo e perspéctico Jácomo Azzolini (1718-1787)[609] e do pintor-decorador José Pascoal Parente (c. 1730-1793).[610] Segundo conta Cirilo, Azzolini veio para Lisboa a convite de Bibiena para o ajudar no Teatro Régio. Após 1755, desloca-se a Coimbra para a conclusão do seminário, como arquiteto civil. O encontro de Parente com Azzolini deve ter acontecido por volta de 1756, ano em que chega a Coimbra para trabalhar na decoração do Seminário Diocesano. A ligação ao cenógrafo foi fundamental para que Pasquale Parente pudesse desenvolver a sua arte no campo da decoração, apesar de já ser caracterizado como decorador. Pouco se sabe sobre este artista natural de Resina, província de Nápoles, radicado em Coimbra durante 37 anos. Apesar de a sua especialidade se concentrar na pintura decorativa de tetos, Parente trabalhou em todo o gênero de pinturas, sem, todavia, se caracterizar como um pintor de grandes possibilidades, pois a sua obra apresenta-se muito desigual.

Parente não trouxe para Portugal o desenvolvimento da pintura de tetos ocorrida em Nápoles, principalmente os formulários de Luca Giordano, considerado o protagonista do desenvolvimento da pintura barroca napolitana, concentrando a sua síntese em Lanfranco e Cortona. No entanto, o que mais nos interessa neste momento é distinguir esta zona com as suas especificidades em relação ao resto do país, no que se refere à pintura de tetos perspectivados. Esta bacia do Mondego manteve

[609] Cirilo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias* (...), Coimbra, 1922, pp. 151-152 e A. Raczynski, Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal, Paris, 1847, pp. 18-19.

[610] Francisco Liberato Telles, Pintura Simples, Lisboa, 1898, p. 201; Pedro Dias, "Pasquale Parente – Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII", in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 37, Lisboa, 1974, pp. 143-149; Alexandre Alves, "Artistas e artífices nas dioceses de Lamego e Viseu", in *Beira Alta*, 1985, vol. XLIV, n.º 1, pp. 20-23; Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. IV, Lisboa, Livraria Civilização Editora, 2000, pp. 264-265.

forte proximidade com os trabalhos de Antônio Simões Ribeiro nas salas da Biblioteca Joanina em 1725, porém não se nota uma continuidade nas obras de Pascal Parente. A presença de Azzolini como preparador de cenas perspécticas deve ter sido muito importante para este napolitano, porém apenas limitada a conceber o projeto no seminário, não proporcionando uma continuação, o que desfavorecia a evolução técnica de Pasquale Parente. Pode mesmo dizer-se que Coimbra não soube perceber o alcance das obras de Simões Ribeiro ou aproveitar a presença de Seixas e Nasoni, a determinar ali próximo um eixo erudito na construção de modelos decorativos, além do fato de com o ouro das Minas Gerais a pintura de arquitetura fingida poder ter tido uma melhor absorção. Esse enquadramento permite-nos deduzir que a pintura de falsa arquitetura não teve continuidade em Coimbra. É importante lembrar que o foco de irradiação de Pascal Parente se concentra em Coimbra, mas desenvolve grande atividade em terras beirãs entre o Mondego e o Douro, nas dioceses de Coimbra, Viseu e Lamego. Sintomaticamente, na segunda década do século XVIII, esta cidade apresentava-se na vanguarda da pintura decorativa, com um formulário erudito associado à corte. Decorridas três décadas, essa continuidade foi lenta e logo a seguir interrompida por Parente, cujos trabalhos no seminário conimbricense o destacariam de modo ímpar, porém sem qualquer sequência.

A decoração do intradorso da cúpula deste seminário foi realizada entre os anos de 1756 e 1760, num formulário de formas concêntricas inéditas em Portugal. Apesar disso, não teve a merecida continuidade, que poderia fazer de Coimbra um pólo estratégico no que diz respeito à pintura decorativa. Primeiro, essencialmente quadraturista, depois absorvida nas formas luminosas, predominando a ideia de espaço infinito, com múltiplos pontos de vista e de fluxos de luzes, através de uma desmaterialização das formas numa dilatada organização

das personagens. Era a primeira vez que se decorava um teto com formas atmosféricas e luminosas num acúmulo de nuvens ao modo de Lanfranco e Cortona. Acreditamos que a obra no Seminário Maior contou com a orientação do cenógrafo Azzolini e por isso os outros trabalhos de Pascal Parente não apresentam uma concepção tão bem conseguida. Na verdade, foi um decorador e essencialmente um figurista, muito mais do que um quadraturista.

Outra intervenção de grande significado para o inventário dos tetos pintados nesta mancha das Beiras é a decoração da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Viseu), com contrato assinado em 2 de junho de 1765.[611] Esta pintura não apresenta grandes conquistas perspécticas e sofreria um restauro em 1862 por Antônio José Pereira, e outro em 1900, executado pelo seu filho, José Augusto Pereira.[612] A idealização desta pintura preenche todo o suporte, mas não domina o sentido de verticalidade e arrombamento do mesmo. Nota-se uma arquitetura pintada complexa sob o ponto de vista inventivo; no entanto, as soluções das mísulas e do recorte que isola o quadro recolocado são de puro ornato e sem um equilíbrio contínuo. Esta intervenção incluía também a pintura da cúpula da capela-mor, mas, mesmo com a experiência em Coimbra, Parente não consegue demonstrar o mesmo sentido atmosférico e realiza uma estrutura de simples preenchimento dos espaços. Como se vê, a experiência no seminário não foi bem aproveitada ou entendida. Ao longo de toda a obra de Pasquale Parente, é óbvia a predileção pela pintura de figuras em grandes painéis retabulares, como aqueles que realizou para a Igreja de São Bartolomeu; o do altar-mor do Convento de Santo Antônio dos Olivais; outros no museu da capela da universidade; algumas telas na Igreja de Santa Clara; na Igreja de Santa Cruz; na de Santa Justa e na Igreja do Carmo, todas em Coimbra. Pertencentes ao aro conimbricense,

[611] Este contrato foi publicado e transcrito em Alexandre Alves, *op. cit.*, p. 21.
[612] *Idem, ibidem.*

encontram-se pinturas de sua autoria na zona da Paradela da Cortiça, em Covão (próximo a Lousã), e na Figueira da Foz, na Igreja Matriz de Laves.

Em 1782, Pascal Parente realiza duas grandes telas com São Bernardo e a Virgem, à esquerda, e São Bento conduzido ao céu, à direita, no corpo da igreja do Convento de Santa Maria do Lorvão.[613] Na Abadia Nova de Santa Maria de Salzedas, pintou outra grande tela (assinada e datada), representando o tema da Assunção, para o altar-mor da igreja, obra executada em 1758 e considerado um dos seus primeiros trabalhos. Ainda no distrito de Viseu, mas pertencente à diocese de Lamego, Pascal Parente iria decorar o teto da Capela de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa do Ladário (Concelho de Sátão), em 1763.[614] Em Trevões trabalha no solar e capela anexa dos Melos e Vasconcelos e no Concelho de São João da Pesqueira; no Concelho de Maceira Dão trabalha, em 1786, para os frades bernardos, reedificando a velha igreja.

A obra pictórica de Pascal Parente não encerra aqui o seu frutuoso percurso, pois alguns estudos atribuem a este italiano a produção de seis quadros para o corpo da Capela de Nossa Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, nos anos de 1765-1766.[615] Este napolitano trabalhou intensamente e quase sempre como figurista, atuando pouco como preparador de arquiteturas fingidas. Todavia, é de se salientar a sua decoração na nave e na capela-mor da Igreja do Carmo de Viseu e no solar em Trevões, onde representou uma complexa decoração perspéctica nas paredes laterais da capela. Infelizmente, a obra deste pintor não teve até hoje um estudo sistemático e monográfico, de modo que se possa perceber melhor a sua formação italiana, os modelos que viu, para além de Luca Giordano (presumivelmente) e o

[613] Pedro Dias, *op. cit.* O autor considera estas telas os melhores trabalhos de Parente.
[614] Veja Giuseppina Raggi, "Pinturas de fundais e falsos interiores", IN *Monumentos*, Lisboa, DGEMN, Março, 2003, pp. 109-117.
[615] Alexandre Alves, *op. cit.*, p. 21.

contato direto com Azzolini. A sua mão é também visível num painel que se encontra na sacristia da capela do Mosteiro de Tibães, assinada e datada.

A presença de Parente constitui uma realidade pictórica diversa neste eixo da pintura decorativa, não só porque trinta anos antes Simões Ribeiro atuava segundo modelos mais atuais e modernos, mas também pela intensa produtividade que pode ser associada à sua mão. Desde painéis retabulares, bandeiras processionais até coberturas abobadadas e cupulares, não esquecendo as enormes telas em Salzedas que mais parecem um painel do tipo bastidor, mesmo as suas formas pouco fluidas intensificam a mensagem de gosto barroco de que estes interiores são exemplo.

O exercício da perspectiva aplicada à pintura de tetos atinge o Algarve ainda na década de trinta, com a presença de Antônio de Oliveira Bernardes e seu filho Policarpo, ligado à decoração interior da Igreja de São Lourenço em Almansil, executada em Lisboa em 1730. A intervenção deste artista incluía as paredes, a cobertura do corpo da igreja e o revestimento da cúpula da capela-mor. Trata-se de um edifício anterior, totalmente redimensionado no período barroco. Os azulejos das paredes do corpo representam cenas da vida e do martírio de São Lourenço, das quais assinalamos a cura dos cegos e a distribuição de dinheiro aos pobres. Sobre os altares à direita destacam-se duas cenas do encontro do santo com o papa e o santo na prisão; à esquerda, os preparativos do martírio e São Lourenço na grelha, reconfortado por um anjo.

O que mais se destaca nesta obra ímpar é a decoração da cúpula totalmente revestida em azulejo azul e branco, representando a simulação de uma estrutura articulada. Apesar de não estudarmos particularmente a decoração azulejar, não se pode deixar de referir a representação de arquiteturas fingidas neste tipo de suporte, considerado inédito em toda a Europa. Em

termos didáticos, pode mesmo dizer-se que representar falsas arquiteturas num suporte forrado em azulejo caracteriza por si só uma tipologia específica, configurada em todo o universo da decoração perspéctica portuguesa.[616] No caso desta cúpula em Almansil, os seus elementos pictóricos distanciam-se do tradicional receituário utilizado por Antônio de Oliveira Bernardes no século XVII, com as tradicionais volutas e figuras de convite, para surgir uma nova concepção espacial concebida em óculos, balaustradas e pilares. Uma só disposição pictórica integra todo o interior, em constante equilíbrio entre as pinturas parietais, a abóbada, a cúpula e o retábulo, acentuando o contraste entre o brilho do azulejo e a luminosidade minuciosa e cálida da talha dourada.

No intradorso da cúpula, no meio de uma balaustrada circundante, encontramos a glória de São Lourenço, levado ao céu por anjos. Apesar do esforço em representá-lo no centro da cúpula, a sua visão está totalmente frontal em relação ao espectador. O campo visual é limitado pela própria decoração, que não arromba o suporte, mas cria efeitos de volume e integra elementos pictóricos com as estruturas construídas, como é o caso das molduras das janelas laterais e a síntese entre as paredes, a sanca real e o arranque da abóbada. A ideia de compartimentação pictórica permanece, o conceito narrativo mantém-se o mesmo e o limite do suporte é mais uma vez respeitado. Não se trata de uma situação de incoerência, nem de incapacidade estética, pois estaríamos a examinar o rendimento espacial apenas sob o ponto de vista técnico. Devemos olhar também sob o ponto de vista estilístico, que tem valor por si só, de modo a realçar um conteúdo próprio, como se esta fosse a representação particular da visão de um mundo: um mundo tão específico e formal como os demais.

[616] Num outro trabalho definimos seis tipologias e consideramos o azulejo azul e branco a quinta categoria: Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V, Lisboa*, Editorial Estampa, 1988, pp. 31-32. Veja também sobre Lourenço da Cunha: Magno Moraes Mello, "A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço da Cunha (1740)", IN *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, Ano 2001/2004, pp. 213-236.

O itinerário da representação perspéctica no Algarve só seria concluído na última década do século XVIII e na primeira do XIX, com a nítida transformação para modelos mais modernos e já largamente desenvolvidos na corte de Lisboa. Refere-se aqui à decoração dos tetos das capelas-mores das igrejas do Carmo de Faro e de Tavira, obras executadas pelo algarvio José Ferreira da Rocha, em 1794 e 1816, respectivamente; entre os anos de 1817 e 1818, este mesmo artista decorava as paredes laterais da capela-mor e o arco triunfal da Igreja do Carmo de Tavira.[617] Dois espécimes que seguem os mesmos pressupostos formais e estilísticos, não estando associados aos formulários do princípio do século XVIII, nem mesmo a estruturas retiradas da tratadística coeva; no entanto, seguiram a configuração criada por Lourenço da Cunha em 1740, este sim fruto de uma interpretação teórica tratadística atualizada, como se viu na decoração do teto da nave da Igreja do Santuário do Cabo Espichel e que já tinha sido identificada por nós noutra ocasião quando dissemos que *"esta estrutura de falsas arquiteturas, faz lembrar o mesmo modelo usado no teto da nave do Santuário do Cabo Espichel, executado por Lourenço da Cunha, em 1740: os mesmos elementos são reconhecíveis de um modo quase total"*.[618] Talvez esse aspecto ou esta situação seja a mais significativa em toda a história da pintura de tetos no Portugal desse período setecentista, no que diz respeito à assimilação e fixação de cânones.

Uma pintura de tetos feita por um artista nacional que se torna um modelo interpretativo para outras gerações, e reconhecida como expressão máxima do universo das arquiteturas fingidas daquela época, era uma conquista extraordinária. A sua síntese teórica reafirma a vitória da perspectiva em zonas periféricas como o Algarve, num momento em que na corte a quadratura já tinha ultrapassado os seus momentos de maior glória. Era a vez

[617] F. I. Lameira, *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal, 2000, p. 320.
[618] Magno Moraes Mello, *A Pintura no Concelho de Faro – INVENTÁRIO*, Faro, Câmara Municipal, 2000, p. 205.

do quadro figurativo associado à representação de falso estuque (talvez como reflexo do impacto da obra de João Grossi na nave da Igreja dos Paulistas), na expressão de Pedro Alexandrino e José Antônio Narciso (naves das igrejas dos Mártires e do Santíssimo Sacramento), constituindo a solução mais utilizada na maioria das igrejas lisboetas. Naturalmente, a representação perspéctica nas artes figurativas era já uma conquista em Portugal desde os finais do século XVII, e manteve o seu percurso, no entanto não mais como uma novidade, em pleno esgotamento formal, nalguns casos.

O que neste momento ocorrerá é uma sensível mudança de gosto para formas mais simples e diretamente envolvidas no quadro recolocado, reconhecido como a grande vitória da representação nas decorações de tetos. Nesta segunda metade do século, a quadratura será representada na corte de modo pontual, sob a direção de alguns artistas com maiores capacidades no campo da matemática e da óptica, como as pinturas nos anos finais do século XVIII, principalmente no Convento de Mafra e no Palácio da Ajuda, pois já nos primeiros anos do século XIX a decoração se volta para uma estrutura mais simples, ligada aos grotescos neoclássicos e pompeianos.

É neste sentido que a decoração de Faro, em 1794, e de Tavira, em 1816, constituem dois casos claríssimos de periferia no que diz respeito à pintura de quadratura de matriz barroca. Na verdade, quando falamos de uma certa diminuição da pintura perspectivada durante as últimas décadas do século XVIII, isso não significa que esta forma decorativa irá desaparecer por completo (como já salientamos acima): o que irá distinguir o uso da quadratura na corte e no Algarve não é só a quantidade nem a qualidade, mas o conceito formalista que por si só se torna completamente diferente. Enquanto o Algarve repete modelos e formulários anteriores à segunda metade do século XVIII, Lisboa e outros centros reafirmam a quadratura sob outro ponto de vista formal e estético. Isso constitui-se num dos aspectos mais

significativos e caracterizadores de todos os pólos artísticos existentes e marca definitivamente que a quadratura inovadora só podia sobreviver nos centros difusores da ciência perspéctica.

Retornando à pintura no Carmo de Tavira, nota-se que a abóbada, apesar da sua curvatura plena (um pouco rebaixada), apresenta interrupções em forma de nervuras e reentrâncias, dificultando que o artista construa a sua idealização de arquiteturas fingidas e também faça a sua projeção no suporte. A grade arquitetônica estrutura-se atrás destas quatro nervuras ou concavidades, que apresentam uma decoração próxima das formas utilizadas no tempo do brutesco nacional, com a representação de pequenos pedestais com *putti*, vasos de flores e gordas volutas. No entanto, a disposição de todo o conjunto é muito bem conseguida e caracteriza o ambiente em projeção vertical, além de dilatar o espaço interno da capela. No centro, nota-se o tradicional quadro recolocado com a visão de Nossa Senhora do Carmo e o Menino, em total frontalidade. As dimensões deste centro figurativo são reduzidas, pois parece que o artista pretendia dar maior relevo às estruturas arquitetônicas, que talvez naquela época e naquela região constituíssem uma grande novidade.

Eliminando alguns elementos decorativos sem muita importância, a estrutura geral deste teto segue rigorosamente a pintura de Lourenço da Cunha: os fustes lisos, os mesmos andares de arquitetura, as janelas envidraçadas no eixo transversal, os arcos em forma de volutas, associando uma e outra parte da arquitetura *picta* nos eixos longitudinal e transversal, como ainda o recorte do quadro recolocado e a balaustrada circundante. Todos são elementos nitidamente retirados de Cunha e inseridos neste teto de modo exemplar. Seguindo este mesmo percurso, pode voltar a referir-se o teto da Igreja do Carmo da cidade de Faro, executado antes do de Tavira, datado de 1794 e também saído da mão de José Ferreira da Rocha.

Aqui o esquema é o mesmo, porém o tradicional quadro recolocado com temas alusivos à iconografia pós-tridentina foi substituído pelo brasão da Ordem Carmelita. Será que o painel figurativo foi perdido e mais tarde substituído? Não se pode deixar de pensar que, na sacristia desta igreja, se encontra uma pequena tela pintada representando Nossa Senhora salvando a alma de um franciscano, que poderia ser o primeiro projeto para o teto da capela-mor, aspecto já intuído por nós em outro trabalho, porém não confirmado definitivamente.[619]

O suporte da capela-mor de Faro apresenta melhores condições para uma intervenção do tipo arquiteturas ilusórias. A quadratura é a mesma e também no eixo longitudinal será usada a fórmula do pequeno pedestal com imitação de cartela figurativa. Naturalmente, José Ferreira da Rocha realiza primeiro em Faro, e depois repete o modelo em Tavira. Faro absorve esta novidade ainda no fim do Setecentos, mas Tavira só em 1816. Todos estes aspectos são muito significativos, pois determinam um prolongamento da quadratura barroca até o século XIX, em mais um foco artístico.

Nestas duas decorações perspécticas, não se pode pretender reconhecer um formulário rococó só porque a cronologia avança para o fim do século XVIII e invade o XIX, como alguns autores acentuam, afirmando que *"no campo específico da decoração das coberturas continua-se neste período a utilizar como arcaísmo a pintura rococó de tetos em perspectiva arquitectónica. Referem-se, de seguida, dois exemplos, ambos em capelas-mores, nas igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Faro e de Tavira (...)"*.[620] Ora, como já dissemos, apesar da cronologia muito avançada destas duas pinturas, elas não são caracterizadas por modelos rococó. Em primeiro lugar, estes dois tetos repetem

[619] Magno Moraes Mello, *A Pintura no Concelho de Faro – INVENTÁRIO*, Câmara Municipal de Faro, 2000, p. 217.
[620] F. I. Lameira, *op. cit.*, p. 347.

modelos retirados de 1740, e, portanto, correspondentes ao apogeu de uma estrutura tipicamente barroca joanina, apesar de serem reproduzidos em datas muitos distantes (fim do século XVIII e princípio do século XIX) em relação à "Matriz de Cunha"; em segundo lugar, durante o período rococó os tetos pintados correspondiam a uma composição bem mais liberta em relação a falsas arquiteturas, optando por céus mais livres e pouca interrupção do pano central.

No teto do Carmo de Faro, não se reconhecem padrões meramente decorativos ou sem função estrutural. Tudo corresponde a uma interpretação matemática e geométrica, nitidamente estruturada segundo os paradigmas de uma composição do segundo quartel do século XVIII. Observe-se que todos os pormenores foram reutilizados neste teto algarvio, inclusive a disposição de um único ponto de fuga. Seria importante tentar descobrir se José Ferreira da Rocha utilizou o mesmo esquema e as mesmas soluções técnicas de Lourenço da Cunha para as projeções das arquiteturas pintadas.[621] Não se deve esquecer que a tratadística pozziana estava naquela época definitivamente germinada em todo o país e que talvez a "Nova explicação" de Seixas tenha chegado até este pintor. Toda a estrutura está representada a partir de dois andares de falsa arquitetura, como uma caixa apoiada numa falsa sanca sustentada por um grupo de mísulas (pouco volumosas em relação às de Cunha) seguindo o mesmo exemplo do Cabo Espichel, porém neste último as mísulas são maiores e a ideia de verticalidade é melhor conseguida. Note-se que em Faro e em Tavira, os fustes são muito estreitos e a noção de "força" praticamente desaparece. Enfim, estes dois tetos podem ser considerados como os únicos espécimes no Algarve a seguir este modelo pozziano, filtrado pelas idealizações de Lourenço da Cunha.

[621] Era conveniente saber se existem pregos junto da sanca e em locais estratégicos no próprio intradorso da cobertura e que deveriam conduzir o quadraturista a um controlo não só do funcionamento do esquema perspéctico, como ainda permitir criar situações de equilíbrio no escorço das formas arquitetônicas.

O quadro decorativo do Algarve ainda conta com mais dois espécimes em Tavira. Trata-se do teto da nave da Ermida de São Pedro Gonçalo Telmo e a nave da igreja do antigo Convento de Santo Antônio dos Capuchos. No que diz respeito ao primeiro edifício: *"em 1765, procedeu-se à pintura do forro de madeira da capela-mor e da nave, tendo resultado desta intervenção uma das mais expressivas manifestações pictóricas do Rococó no Algarve"*.[622]

No entanto, no que diz respeito à nave, acreditamos que esta gramática estabelece um conceito decorativo muito mais próximo de modelos classicistas, devido à sobriedade das estruturas arquitetônicas fingidas, mesmo que a sua data seja pertencente à segunda metade do século XVIII. Nota-se claramente que, nos dois andares, os fustes canelados, os entablamentos e os arcos plenos (apesar de rebaixados) caracterizam uma estrutura clássica. Pode deduzir-se que o artista teve a intenção de conferir à abertura central um maior privilégio, com a gigantesca figura do brasão e dois óculos em forma de cartela no eixo longitudinal, com representações alusivas a São Pedro Telmo. Toda a estrutura das arquiteturas fingidas procura elevar verticalmente o interior do templo e, curiosamente, o remate da quadratura não está realizado: isto é, não existe uma moldura que feche o espaço da quadratura, separando-o do centro do suporte. Estes dois andares de arquitetura pintada têm a função de emoldurar o brasão e as duas cartelas figurativas, de modo que o centro do suporte se transforma no principal objetivo da pintura, e não a quadratura, como se poderia pensar. Aqui, estas estruturas arquitetônicas têm uma função muito determinada: elevar a sala e dar maior suntuosidade ao brasão. Em termos técnicos, a solução é bem simples, pois não existe um compromisso com o ponto de vista privilegiado e o espectador pode contemplar toda a pintura de qualquer parte da aula. É como se fosse aplicado ao

[622] F. I. Lameira, *Roteiro das Igrejas de Tavira*, Tavira, Região de Turismo do Algarve, 1996, p. 47.

suporte a espécie de faixas com a representação de elementos arquitetônicos pintados, sem o menor compromisso com a tratadística e a perspectiva rigorosa.

Uma outra pintura se destaca no panorama dos tetos pintados no Algarve. Trata-se da pintura do teto da nave da igreja do antigo Convento dos Capuchos. A sua composição é menos articulada na idealização das arquiteturas fingidas, porém, inscreve-se nos modelos pós-tridentinos da representação da vida dos santos. Aqui neste teto, vê-se claramente Santo Antônio representado num quadro recolocado de pequenas dimensões e recortado com uma moldura bem movimentada. Em temos gerais, este teto é dominado por uma estrutura arquitetônica de poucas dimensões e que abriga uma composição perspéctica com pouco rigor matemático. As formas de falsa arquitetura estão dispostas de modo simples e decorativo, apenas preenchendo os espaços. É criado um cenário para as representações narrativas exibidas no centro e em duas cartelas figurativas no eixo transversal. Toda a idealização desta composição de falsas arquiteturas é estruturada por uma balaustrada que contorna todo o suporte acima da sanca real e se eleva com pares de fustes lisos a criar um nicho com a disposição de falsas esculturas, tanto de um lado como do outro do teto. Entre os espaços desta balaustrada, o artista dispôs um pequeno balcão, no qual a cartela figurativa exibe uma cena da vida do santo, envolvida por *putti*, grinaldas e uma pequena cartela com inscrição.

Tudo está apresentado de modo simples, pois não se verifica uma maior preocupação em relação ao rigor matemático das arquiteturas pintadas, apenas como preenchimento dos espaços, para melhor ilustrar as cenas figurativas e a mensagem iconográfica. Nesta pintura, nota-se nitidamente que a quadratura não é a estrutura de maior impacto e importância para o artista, mas é utilizada apenas como reflexo de uma forma pictórica

largamente absorvida em todo o século XVIII, e que neste foco algarvio irá ser cultuada de modo quase mecânico e sem os mesmos pressupostos metódicos e científicos que tanto caracterizam a pintura de arquiteturas fingidas.

O foco algarvio não estaria completo sem aludir à pintura do teto da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio de Lagos, da segunda metade do século XVIII. Não se pode dizer que seja a última pintura do gênero arquitetura fingida, todavia reforça a presença do modelo pozziano não só no norte do país, mas também no extremo sul, onde este teto exibe um desenho completamente decalcado da figura 59 do segundo tomo do *Perspectiva pictorum et architetorum* de Andrea Pozzo. O anônimo pintor não utiliza apenas as formas retiradas do tratado de Andrea Pozzo para construir a sua quadratura, como se fosse um modelo de inspiração, mas representa de modo fiel o mesmo desenho que o jesuíta imprime para conduzir a sua explicação nos diferentes passos da pintura perspéctica, inclusive reafirmando a disposição técnica de um único ponto de fuga central. Nota-se claramente que a pintura continua as paredes laterais do interior do templo acima da sanca real. Os fustes lisos estão sustentados por grandes mísulas intercaladas por janelas envidraçadas e que elevam verticalmente todo o ambiente.

Nos quatro cantos da quadratura, ou seja, nos balcões semicirculares, encontramos as representações dos quatro evangelistas como fiéis observadores e peças integrantes dos ritos religiosos. É possível identificar São Marcos com o leão; São Mateus com o anjo; São Lucas com o touro e São João com a águia. Note-se, ainda que, nos intervalos dos grupos de fustes, assentam-se pedestais com cartelas, com inscrições apresentadas por *putti*.

No centro do suporte, ao contrário do que acontece no tratado de Pozzo, visualiza-se o escudo de Portugal com a

respectiva coroa, envolto em rica ornamentação, ladeado por duas figuras que convidam os olhos a ver a máxima expressão do poder nacional. Entre cada janela e balcão, cartelas ornadas apresentam versículos latinos com rica moldura. É a vitória do modelo pozziano, inserido como um modelo interpretativo em todo o ambiente da pintura decorativa portuguesa a partir da década de quarenta (mais precisamente de fins da de trinta), assumida como uma linguagem de pintura na representação de tetos, na qual esse "modelo de forma pictórica" tem no tratado de Andrea Pozzo uma linguagem constituída.

A belíssima talha, de finais do século XVII e início do século XVIII, nas suas arquivoltas concêntricas orientadas através das colunas helicoidais, faz deste espaço uma notável demonstração de talento decorativo dos mestres portugueses da fase setecentista. É a confirmação da vitória do desenvolvimento de uma pintura decorativa que, aplicada de modo racional e geométrico à construção de falsos espaços, dinamiza e reestrutura qualquer ambiente arquitetônico, seja um edifício palaciano ou os valores ideais espirituais e místicos, materializados na construção de uma realidade perspéctica, que, caso contrário, seria abstrato e apenas conceitual.

12

CAPÍTULO 12

A QUADRATURA E OS PROCEDIMENTOS PERSPÉCTICOS NA AMÉRICA PORTUGUESA: UMA SÍNTESE



Os focos da pintura de perspectiva arquitetônica no perímetro luso-brasileiro, durante o período barroco e não só, não estariam totalmente entendidos sem o contorno da América Portuguesa. Este outro eixo da cultura barroca estrutura-se em pequenas áreas, que no conjunto caracterizam a pintura decorativa, entre os séculos XVIII e XIX. Deve-se dar destaque à cidade de Salvador como receptora e geradora de uma nova matriz portuguesa, que iria condicionar todo o norte da franja litorânea brasileira durante o século XVIII e parte do século XIX, pois como sede do governo geral, era um ponto de filtragem não apenas nos setores políticos, administrativos ou econômicos, mas também do ponto de vista cultural e artístico.

Entretanto, não se pode esquecer outro núcleo geográfico no entendimento da quadratura no Brasil, isto é, o foco do Rio de Janeiro com a presença de Caetano da Costa Coelho, a partir de 1732 na decoração da capela-mor e da nave por volta de 1737, ambas as decorações na Igreja de Ordem Terceira de São Francisco da Penitência: uma decoração de grande fôlego que iremos analisar mais adiante.

Com certa notoriedade, a pintura de arquiteturas ilusórias apresentará outro foco de extrema importância. Referimo-nos à pintura setecentista mineira, com uma linguagem desenvolvida até a segunda ou quarta década do século XIX, numa ambiência paradigmática fora de algumas questões formais desenvolvidas no litoral norte.

O Brasil setecentista e oitocentista, entre norte e sul, está repleto de pinturas em paredes, em tetos ou em grandes espaços na nave, sacristia ou na capela-mor, e algumas nos coros alto e baixo. Estudar estas pinturas no Brasil é um desafio assombroso. Não apenas pela diversidade formalista, mas pela grandeza geográfica que estas pinturas encerram. A falta de um inventário

e de especialistas, entre historiadores da arte e arquitetos, de modo a gerar um conhecimento individualizado e especializado, são dois dos principais problemas.

Assim, em primeiro lugar, individualizaremos a franja litorânea, para depois conhecer o foco interno da pintura barroca e/ou rococó. Em linhas gerais, os modelos instituídos nos domínios do Brasil variam desde os volumes da própria talha dourada, passando pela abundância de cenas hagiográficas, os brutescos, os caixotões (estes em grande escala e sem um estudo especializado), até à pintura de simulação espacial, onde o arrombamento perspéctico se torna o objetivo principal por parte dos artistas.

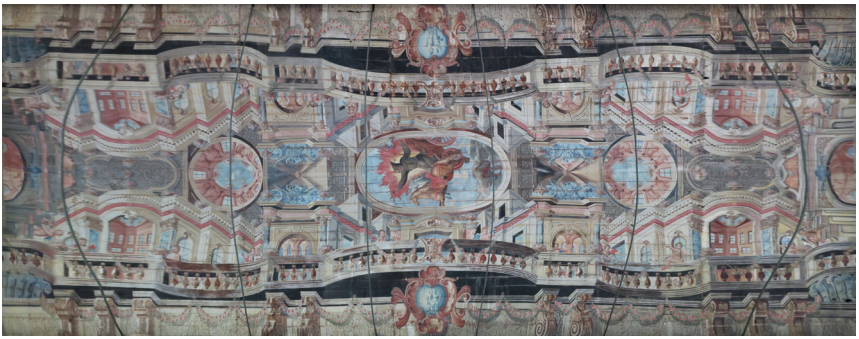
Neste momento, a atenção para a quadratura é patente. As formas anteriores – planimetria ou o brutesco e os caixotões – sempre presentes, conviverão com as arquiteturas nos tetos e nas paredes por toda a América Portuguesa desde as primeiras décadas do século XVIII, até o findar do segundo quartel do século sucessivo. Não importa a especificidade da forma ou as diferentes dinâmicas de construção, pois como diria Umberto Eco, a arte é uma atividade plasmadora, mesmo antes de exprimir, e a formatividade está no centro das atenções de qualquer processo artístico. Nesta sequência, tudo além da sanca real será condicionado a elementos fingidos: sejam materiais como a pedra ou a madeira, como o avançar de arcos e fustes multiplicando a espacialidade do ambiente interno dos templos. O desenho e a arquitetura são a base e o ponto central desta moda decorativa, e os artistas sabiam bem disso. A conjuntura artística deste espaço setecentista, no que concerne à pintura, aponta a quadratura não apenas como novidade, mas como uma ferramenta que dinamiza, estrutura e dispõe o olhar do fruidor para além da materialidade do suporte. A partir deste contexto, a quadratura torna-se um exercício de estilo em inúmeras igrejas

em todo o espaço de domínio português. Destaca-se o Norte e o Nordeste como pontos fundamentais desta nova moda decorativa, onde as cidades de Salvador, Cachoeira, Santo Amaro, João Pessoa, Divina Pastora, São Cristóvão, Maceió, Marechal Deodoro, Penedo, Olinda, Igaraçu e Recife são exuberantes em painéis e tetos pintados, em diferenciados suportes.

A região do Nordeste está condicionada inicialmente pela presença do português Antônio Simões Ribeiro, que difunde o formulário português/italiano das primeiras décadas do século XVIII em Salvador. No entanto, e ainda no Nordeste, encontra-se na cidade de João Pessoa[623] outro foco expressivo e pouco estudado sob o ponto de vista da construção perspéctica dos elementos arquitetônicos fictícios, e carente de novos documentos pertinentes à decoração pictórica dos tetos setecentistas. Trata-se do Convento franciscano de Santo Antônio, com decorações exuberantes, mas pouco citadas no contexto global da quadratura no litoral brasileiro. Estamos diante de uma quadratura de grandes proporções, com um aparato arquitetônico ilusório rico e com diversidade na ilusão arquitetônica. Esta pintura está na Casa de Orações, no mesmo complexo conventual. A dinâmica espacial é composta por um aparato arquitetônico espetacular, com inúmeras figuras, guirlandas, balaustradas e cenas *per angulo*, numa dinâmica cromática inédita e diversa da nave da igreja conventual. No centro do suporte vemos, numa abertura bem alargada, a presença de Santo Elias no seu carro de fogo. Infelizmente, não se conhece autoria e data provável desta decoração. Em termos cronológicos, é possível avançar para o último quartel do século XVIII, mas, mesmo assim, são apenas especulações.

[623] Carla Mary S. Oliveira. "Circulação de artífices no Nordeste colonial: indícios da autoria do forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba", In *Revista de História e estudos Culturais*, Out./Dez., 2009, vol. 6, ano VI, n. 4, João Pessoa: 2009, pp. 5-17, Carla Mary S. Oliveira. "Alegoria Barroca: Poder e Persuasão através das imagens na igreja de São Francisco (João Pessoa - PB)", In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Ouro Preto: 2006, p. 364-378. Uma análise do teto pode ser vista em:, Magno Moraes Mello. "Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da Igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX", In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). *Os Franciscanos no Mundo Português III – o legado franciscano*, Porto: Cepese: 2013, pp. 577-602.

Figura 39 - Casa das Orações, convento de São Antônio, João pessoa, Paraíba, sem data e sem autoria comprovada.

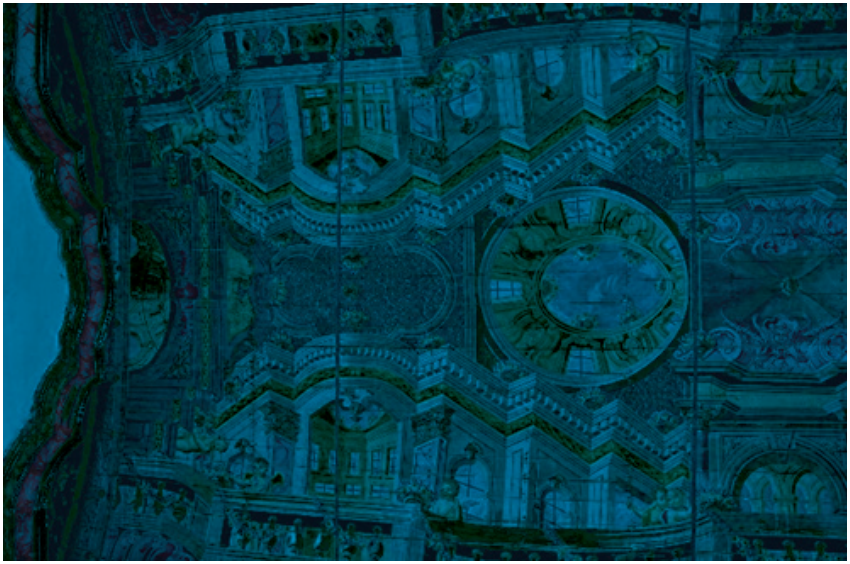


Fonte: Foto de Mateus Rosada.

O cromatismo e a multiplicidade de formas são exuberantes no compor dos espaços arquitetônicos entre o figurado central e as falsas cúpulas no eixo longitudinal. Acima da sanca real os espaços se multiplicam com recortes arquitetônicos que se prolongam em recortes arquitetônicos, reforçando o distanciamento entre o mundo virtual e o fruidor. Em todo o conjunto arquitetônico, percebem-se *putti* que com festões dialogam entre si, mas também se comunicam com os espectadores. Estas formas estão entre o espaço interno e o espaço externo, numa dinâmica de rasgamento do suporte que por um segundo deixam perceber o espaço de Santo Elias em completa ascensão. Como chama atenção Javier Navarro de Zuvillaga: *"lo que captamos mirando a través de la realidade aparece fingido sobre el lienzo mirando a través del cuadro"*[624] Nesta decoração, a situação se prospecta igualmente, mas sobre um suporte com formas ilusórias de arquiteturas que se multiplicam angularmente de modo inédito entre espaços fictícios que, a partir da sanca real, vão se multiplicando para dentro do espaço pictórico de modo avassalador.

[624] Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través*, Serbal, Madrid, 2000, p.11.

Figura 40 - Casa das Orações, convento de São Antônio, João pessoa, Paraíba, sem data e sem autoria.



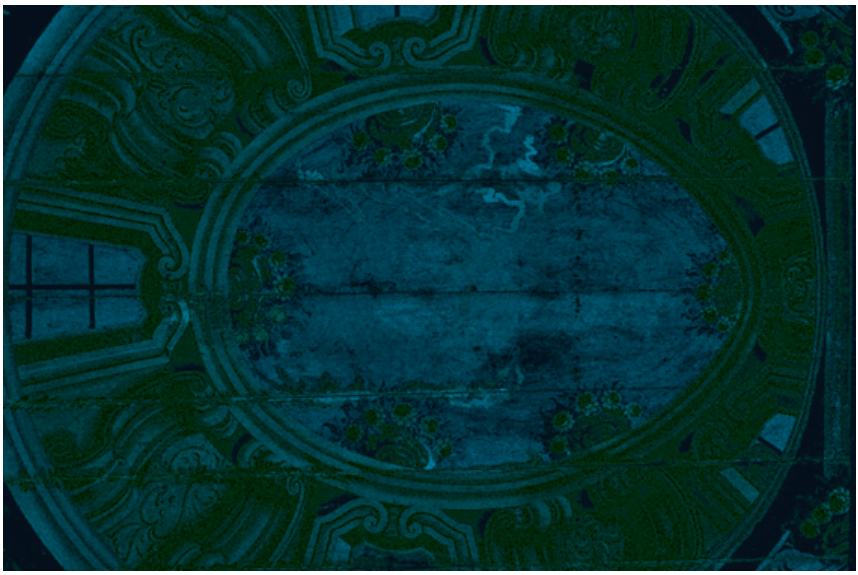
Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Figura 41 - Casa das Orações, convento de São Antônio, João pessoa, Paraíba, sem data e sem autoria.



Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Figura 42 - Casa da Orações, pormenor da cúpula fingida, Convento de Santo Antônio, João Pessoa.



Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Neste mesmo convento, assiste-se a outra valente e espaçosa perspectiva, para usar uma expressão do pintor mineiro Manuel da Costa Ataíde, no corpo da igreja conventual.

Figura 43: Decoração do teto da nave da igreja do convento de Santo Antônio, João Pessoa.



Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Figuras 44 e 45 - Convento de Santo Antônio, pormenores.





Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Esta obra desponta como uma quadratura responsável pela difusão do uso da pintura de fingidas arquiteturas nesta região. Um modelo pouco estudado sob o ponto de vista de idealização da linguagem arquitetônica, considerada por alguns como próximas a obras executadas na cidade de Salvador. Nossa intenção não é dar ao teto de João Pessoa uma paternidade ou uma descendência formal. Aqui apenas uma provável repercussão de linguagem que se formou no Brasil litoral nas primeiras décadas do Setecentos, e que pode ter contribuído para a experiência paraibana. Quem sabe o formulário baiano foi um espécime considerado obra basilar, digno de estudo e aprendizagem, por parte dos pintores-decoradores daquela época, já que marca a introdução deste tipo de decoração em tetos. A gramática deste teto na cidade da Paraíba é bem característica quanto aos critérios da falsa arquitetura. É muito difícil precisarmos a cronologia, como ainda identificar seu autor. Vale a pena não olvidar que estes tetos pintados contavam com a presença não só de um idealizador, mas de um grupo de decoradores, desde os quadraturistas, preparadores de cenografias, pintores de guirlandas e de vasos de flores até os figuristas, estes últimos responsáveis pela povoação de personagens que dariam sentido narrativo ao programa iconográfico, provavelmente idealizado conforme os desejos dos franciscanos daquele convento, especificamente. Neste trabalho, como em tantos outros realizados no Brasil setecentista, é possível pensar que grandes mestres ou mesmo discípulos e

aprendizes reproduzissem o mesmo ambiente vivido em outras áreas, onde a quadratura teria se formado com maior experiência, a partir do contato com Simões Ribeiro.

São questões que necessitam ser corroboradas e mais bem analisadas, pois o estudo da produção de tetos do gênero quadratura no Brasil ainda está por desbravar-se. Esta pintura em análise não pode ser completamente compreendida sem enquadrar as produções do Reino e da América Portuguesa num amplo entendimento da pintura perspectivada luso-brasileira durante o período barroco/rococó.

Antes de individualizar especificamente as diretrizes deste teto, cabe ressaltar que suas colunas projetadas para o alto individualizam um processo de elevação da Ordem Franciscana como um dos melhores e mais exuberantes espécimes da iconografia cristã: glória a Deus, Cristo, a Virgem, ou seja, tudo voltado para a máxima expressão do mundo divino irradiado ao mundo terreno. A cenografia está literalmente regida de modo que o fruidor se tornará ator e espectador ao mesmo tempo. Recorde-se que, antes de entrar no templo, o fiel não era consciente do seu duplo papel. A sua participação só será desvendada quando os efeitos ópticos da perspectiva fizerem efeito, construindo uma linguagem figurativa literalmente envolvente. As cartelas, as colunas, os medalhões e o quadro recolocado inspiram fé e determinação. Um misto de universo mundano e divino, uma união entre atores e espectadores, ou seja, a integração visual e cultural entre os fruidores que assistem ao mistério, as figuras representadas pictoricamente e que por um instante tornam-se encarnações divinas e místicas num único tempo. Este é o universo por nós assistidos: visão total num processo de comunhão e difusão de formas, luzes, cenografia, perspectiva, e, portanto, finzione. É como se visualizássemos uma duplicidade: atmosfera dimensionada entre mundo divino e mundano; e o

universo cromático da quadratura insistindo numa relação, não de continuidade do espaço real, mas de pura relação formal, cromática, reencontrada na tratadística e no estudo das formas tectônicas da arquitetura construída.

A par destes aspectos pictóricos da decoração do intradorso da nave do convento antoniano, e que serão retomados mais adiante com especificidades diversas, são convenientes algumas apreciações históricas. Sabe-se que a construção do convento remonta ao fim do século XVI, quando os franciscanos chegam à região da Paraíba.[625] Após várias vicissitudes, ao longo do século XVII, em função da presença e expulsão dos holandeses da região, o convento passa por diversas contenções. O edifício que hoje podemos visualizar teve início nos primórdios do Setecentos e ao longo do mesmo século XVIII as obras se complementaram.[626]

A pintura que nos interessa de modo específico encontra-se circundada de muita controvérsia sob o ponto de vista do nome do pintor, como também da sua cronologia. Segundo estudos de Carla Mary S. Oliveira, dois nomes despontam como prováveis autores responsáveis pela pintura. Primeiro, José Joaquim da Rocha, um conhecido pintor-decorador que é muito atuante na Bahia e que teria probabilidade de ser o autor desta pintura paraibana. Um artista com grande capacidade técnica, comprovada pelas obras que deixou nas inúmeras igrejas em Salvador. O segundo nome é o de José Teófilo de Jesus, outro artista com grande potencialidade, e que trabalhou intensamente

[625] Para uma visão geral e histórica dos franciscanos no Brasil e seus principais edifícios: Janaina de Moura Ramalho Araújo Ayres, *O estudo da perspectiva aplicado à pintura dos forros da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro*, (dissertação de mestrado na UFRJ, 2009).

[626] A síntese histórica da presença dos franciscanos na Cidade da Paraíba e a construção do Convento desde o século XVI:, F. Barbosa O Convento de São Francisco. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Parahybano*, João Pessoa, n. 8, 1935; Cônego Florentino Barbosa. Monumentos históricos e artísticos da Paraíba. João Pessoa: A União Editora, 1953; José Luiz da Mota Menezes. O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa/Paraíba), In *Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1977; BAZIN, *Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Record, vol. 1, 1983.

na segunda metade do século XVIII, avançando um pouco mais adentro do período oitocentista. Poder-se-ia acrescentar a esta lista ainda outros como Veríssimo de Freitas (1758-1806) e Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833), para citar os mais significativos.

São possibilidades, porém, descartadas pela historiadora, que lança outro nome. Trata-se de Manuel de Jesus Pinto. Um artista que atuou igualmente na segunda metade do século XVIII, avançando um pouco mais que os outros dois primeiros no século XIX. Este artista atuou na Vila de Recife e, segundo Carla Mary, a sua obra de referência para a demonstração de autoria em João Pessoa é a pintura do nártex da igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. No teto da nave do convento franciscano estariam nitidamente visualizadas a mão do pintor recifense. A presença ou a disponibilidade de um pintor de Recife e não da Bahia são explicadas por questões históricas/políticas. Recorde-se que a Cidade da Paraíba enfrentava sérias dificuldades econômicas e foi anexada à Capitania de Pernambuco. Por estas situações econômicas, outras administrativas e por comparações estilística, a historiadora de João Pessoa investe sua análise de autoria para este terceiro pintor.[627]

Diversamente, nossa proposta não impõe ou estabelece uma atenção a possíveis autores ou cronologia específica, mas verificar ao máximo as potencialidades formais construtivas desta pintura e, por conseguinte, avança-se para o segundo escopo. Por isso, inicialmente constata-se uma quadratura com disposições espaciais notáveis. Tratar-se-á neste texto a arquitetura pintada como uma fábrica construída, em primeiro lugar, de modo que a

[627] Para análise referente a questões de autoria deste teto: Carla Mary S. Oliveira, "Circulação de artífices no Nordeste colonial: indícios da autoria do forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba", In R*evista de História e estudos Culturais*, Out./Dez., 2009, vol. 6, ano VI, n. 4, João Pessoa, p. 5-17; Carla Mary S Oliveira, "Alegoria Barroca: Poder e Persuasão através das imagens na igreja de São Francisco (João Pessoa - PB)", In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Ouro Preto, 2006, p. 364-378.

análise versará sobre um espaço concreto em planta para, numa segunda proposta, demonstrá-la como uma linguagem pictórica.

A estrutura ou disposição da quadratura encontra analogia (com significativas afinidades) na abóbada da nave da Igreja de Nossa Senhora da Praia com a decoração da nave do convento antoniano na cidade da Paraíba. Uma composição tripartida na parte central, ou seja, um centro iconográfico muito ampliado pela representação da Glória de São Francisco (incluindo a Virgem, Cristo e Deus Todo Poderoso) e ainda duas falsas cúpulas (de uma extremidade a outra do tema central) hemisféricas. O pintor de Salvador usa certas cores para a sua arquitetura picta que derivam da arquitetura real; já o decorador em João Pessoa usa uma paleta um pouco diversa, com cores atenuantes. Em Santo Antônio vê-se uma linguagem arquitetônica simplificada e mais decorativa em relação à de Salvador. Na Igreja da Conceição da Praia, retoma-se, a título de referimento, a construção virtual em San Carlo Barnabite de Florença, obra do quadraturista Domenico Stagi e do figurista Sigismondo Betti, em 1757.[628] Trata-se de uma construção evidenciada por célula, isto é, disposição agregada e que, por sua vez, encontra referência na arquitetura real de Kilian Ignaz Dientzenhofer (1698-1751), em Praga ou na de Egial Quirim Asam (1692-1750), em Mônaco. É evidente que os autores destes motivos conheceram a obra teórica de Andrea Pozzo,[629] pois usaram modos compositivos existentes no tratado do jesuíta. Dentre eles pode ver-se referência no tratado nas figuras 54 e 59 do tomo II. Neste volume, são evidentes algumas disposições para a planta da falsa cúpula lobata e a solução que ambos encontraram para o ajuste dos ângulos em paredes adjacentes. Repare-se que o lado curto da nave é resolvido com uma falsa

[628] Fauzia Farneti e Stefano Bertocci, *L'architettura dell'inganno a Firenze*, Firenze, Alinea, 2002; Fauzia Farneti, "I modelli dell'illusionismo architettonico: il soggiorno fiorentino di Andrea Pozzo", In *Artifizi della metafora* (org.) Richard Bosel e Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2009, pp. 143-149.

[629] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1697/1700, Tomo I e II.

serliana. É evidente, para a solução do ponto frágil, melhor dizendo, o ângulo entre paredes e abóbadas, que neste caso são fechadas com medalhão figurativo, volutas e guirlandas em cores que se afastam, em certa medida, do cromatismo da arquitetura real. O intercolúnio central é ocupado por um balcão de desenvolvimento curvilíneo de cuja curvatura se opõe em um jogo de côncavo e convexo ao andamento da *loggia* em proximidade com os ângulos. É conveniente dispor certos elementos arquitetônicos de modo específico para esclarecer precisamente estes aspectos formais/construtivos da arquitetura picta.

Dentre tantos componentes construtivos pictoricamente, para além das figurações e cartelas decorativas, vasos e festões que povoam este imenso teto (pouco mais de 300 m2), convém comentar alguns pontos sobre a fábrica pictórica. As duas falsas cúpulas apresentam, como já foi acentuado, uma relação muito próxima com a tratadística pozziana, que por sua vez parece remeter a conceitos borrominianos com planta disposta em lóbulos. Um formulário já bastante comum na Itália, como na Áustria, Alemanha e Polônia, com diversidades técnicas/construtivas esperadas. Nesta cúpula, Andrea Pozzo explica o melhor modo para construí-la. Na pintura em João Pessoa, percebe-se a mesma matriz, apesar de simplificações plásticas e formais, em relação ao exemplo existente no tratado. Na cúpula do convento antoniano, aparecem três janelas como no desfecho de Pozzo, entretanto o espaço é circundado por uma balaustrada e disposta com cinco vaso de flores à frente das janelas e que projeta o espaço para fora da quadratura. Esta cúpula picta aparece tanto para o espectador que entra no espaço sacro, mas também para o espectador que deixa o espaço conventual, acentuando cambiamentos apenas em relação ao efeito luminoso nas duas cúpulas pintadas, pois elas situam-se em posições diferentes em relação à luminosidade, que entra de fora para dentro do templo, e naturalmente o artista tomou este aspecto em consideração.

Os ângulos são posições estratégicas em qualquer decoração quadraturista, pois permite sistematizar as emendas entre os lados mais longos com os mais curtos. Aqui em João Pessoa, estes ângulos não existem e tudo se desenvolve em variações curvilíneas convexas nos pontos onde deveriam existir tais ângulos. Por sua vez as colunas, os entablamentos e a disposição dos arcos, tudo no eixo longitudinal sugere formulários da arquitetura serliana, como nos intercolúnios referidos anteriormente. A arquitetura que circunda toda a cena é uma sanca com espaços vazios e cheios. Acima da referida cornija exibem-se mísulas que sustentam balcões semicirculares e uma estrutura retilínea que se lança para a projeção de fustes (sempre em pares) com outro andar de sanca que, novamente, contorna toda a linearidade do suporte. Este espaço ergue o teto virtualmente, mas também tem a função de abrigar arcos em pontos estratégicos na presença de putti com cartelas, flores e festões. Este é o último espaço antes do longo quadro recolocado com o tema central. Agora o espaço está preparado (e emoldurado) para receber outras formas da arquitetura pintada e as cenas narrativas com a vida do santo da ordem seráfica. Estes pontos são essenciais para a visualização da quadratura. Ora, os quatro pares de colunas com entablamentos separados organizam o eixo longitudinal com um forte balcão, com tarjas narrativas da vida de São Francisco. Tudo alinhado longitudinalmente, ladeado por figuras eclesiásticas. Lateralmente, no eixo menor (transversal), note-se uma cartela com outras cenas da vida de São Francisco, coroada por um arco pleno. Curiosamente, atrás do arco visualiza-se outra espécie de arcaria ricamente decorada, projetando o espaço para além da presença do espectador. Entre esta abertura, sempre de cada lado curto, visualizam-se óculos nos quais se entrevêm espaços atmosféricos, quase a projetar o fruidor para fora do espaço arquitetônico falsamente construído. Estes óculos encontram eco nos óculos reais da arquitetura construída: são reflexos de uma acurada observação por parte do pintor-decorador. Novamente,

aqui os ângulos são os pontos mais interessantes (esta solução não é muito comum na primeira metade do século XVIII, ao contrário, avança para a segunda metade e ainda é presente no século XIX, no entanto, não aparece em todo o Brasil). Tudo se desenvolve em curvas arqueadas nos pontos onde deveriam existir os tradicionais cortes retos em 90º graus. Isso faz esta idealização pictórica se distanciar de certos modelos do Sudeste e do Nordeste.

A par de todas estas ordens nitidamente vinculadas a elementos da tratadística coeva, há o painel central, com o figurado. Um espaço longo e que ocupa uma parte significativa de todo o teto. Este espaço, abundantemente longitudinal, se divide em duas partes: uma superior com o mundo celestial e a parte de baixo, terrena, de modo que no centro está São Francisco. O santo tem raios que partem do seu coração e inundam as quatro partes do mundo. Estas partes são representadas por figuras sustentando seus respectivos atributos e acompanhadas por quatro religiosos significativos para a Ordem Franciscana. Faz-se aqui uma alusão à iconografia em Santo Inácio. Do seu coração partem igualmente raios divinos que chegam às quatro partes do mundo e dão sentido ao ecumenismo jesuíta.

Na parte superior do grande painel central do convento franciscano em João Pessoa, vê-se, em dimensões exageradas, se comparadas com as outras figuras, a Virgem, rodeada por nuvens esvoaçantes e, ao mesmo tempo, envolvida por putti. Na parte mais superior, aparece Cristo do lado esquerdo e Deus-Pai do lado direito, com a luz divina do Espírito Santo. Este espaço superior é envolvido por uma luz e um céu dourados. Já na parte inferior, há um céu azul claro e uma paisagem simples, com ponto de vista frontal, onde aparecem árvores, um horizonte, nuvens claras, ou seja, tudo realisticamente dedicado ao mundo terreno e mundano. Portanto, contemplam-se dois mundos separados

em níveis pictóricos diversos, mas vinculados num mesmo espaço divino e motivado pela presença de São Francisco. É como se fossem dois pólos: um terreno e humano, outro perfeito e sublime. Tudo isso não somente pela presença de São Francisco, mas confirmado pela superioridade de Cristo/Virgem/Deus, que coordena todo o desenho, tanto o pictórico, como o espiritual, do convento.

A investigação que mais nos interessa em relação ao estudo da quadratura no Brasil entre os séculos XVIII e XIX diz respeito a questões consideradas técnicas, mas, na dimensão desta pintura, não se pode atuar de outro modo: o paralelo com as disposições dos tratados de arquitetura e perspectiva escritos no tempo do barroco e que invadiriam todo o espaço do mundo conhecido entre os séculos XVIII e XIX. Ao mesmo tempo, a perspectiva continuava a ter uma parte fundamental nas artes figurativas, especialmente com a moda da quadratura, que para os artistas significava um trabalho árduo, longo e com esmero, pois trata-se de transferir para um teto abobadado uma pintura pensada e preparada num plano: uma intermediação técnica/científica.

A pintura de falsa arquitetura no intradorso da nave do Convento de Santo Antônio, deve ser revista e acentuada com cautela, pois além de um vasto suporte é também complexo sob o ponto de vista construtivo. Nesta intervenção, apresentamos nossas primeiras observações. Rapidamente a aproximação com a obra pictórica e teórica de Andrea Pozzo é notória e bem significativa, como já referido. O tratado deste jesuíta circulou em todo o Brasil, atingindo desde a franja litorânea até Vila Rica, Mariana e o Arraial do Tejuco. Visualizamos aqui uma pintura que quer informar – tornar presente a arte sacra. Evidencia-se em todo o espaço pictórico meditação e benevolência: há uma forte relação iconográfica em todo este teto, que se associa ao desenho perspéctico. O valor desta iconografia está agregada na

contemplação e na meditação. Portanto, não instruir, mas motivar. Estamos diante de alguns dos pressupostos que Panofsky construiu em relação à sua análise iconográfica/iconológica. Identificar a forma; reconhecer a imagem; provar o seu significado (a sua expressão). Em todo este processo o fiel deve compor a cena para compreender tal representação. Num primeiro momento deve recordar da cena; depois construir um cenário em que a cena é envolvida, aqui seria conveniente pensar na ilusão arquitetônica; somente a partir destes dois estágios é que se promove a oração/meditação. Ora, não estará aí o significado intrínseco desta pintura? Para além de uma preocupação essencialmente arquitetônica e tectônica o anônimo decorador expande o centro iconográfico à espera de espectadores, pois a abóbada celeste, isto é, a abertura central, entra no espaço óptico do fruidor que faz parte de uma realidade terrena.

É significativo dar ao leitor a oportunidade de aprofundar alguns aspectos técnicos pertinentes a estas questões sobre perspectiva e sobre a arquitetura fictícia. Lembrando que, neste momento, estudos mais aprofundados sobre a ciência perspéctica e sobre as diversas ordens religiosas no Brasil não são o nosso foco principal. Não obstante, a ligação das ordens mendicantes (franciscanos e dominicanos) tiveram um papel importante no processo de renovação da pesquisa científica, como ainda na mediação com exigências de um conceito figurativo funcional em relação aos fiéis. Não se pode esquecer que o conceito ou o significado da perspectiva, como a vemos desde o Renascimento, era concentrado sobre aspectos ópticos da chamada perspectiva *naturalis* ou *communis*. Eram os estudos sobre a luz e as lentes. Roger Bacon foi bastante influenciado pelo teólogo e filósofo franciscano Robert Grosseteste, com quem desenvolveu diversos estudos no campo da óptica, em Oxford.[630] Bacon tornou-se

[630] Pierre Thuillier, *De Arquimedes a Einstein – a face oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988; Margaret Wertheim,, *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Sobre os franciscanos e a matemática veja: B. Hugues, "Franciscans and mathematics". *Archivum Franciscanum Historicum*, 76 (1983): 98–128, 77 (1984): 3–66. Sobre estas questões ópticas veja: *Hans Belting, Florence et Bagdad*, Bona, Gallimard, 2012.

monge da Ordem de São Francisco, escrevendo mais tarde a obra *Opus Majus*. Examinou diversas áreas do conhecimento científico, descreveu o olho como uma máquina onde se formavam as imagens, analisou e aprimorou alguns instrumentos de óptica e estudou a refração da luz. Estas questões sobre ciência medieval podem ser melhor exemplificadas quando

> en el siglo XIII Grosseteste y Bacon dedicaron atención a la teoria óptico áraba y asi nasció una interpretación sintética de la visión que se denominó perspectiva. Los autores del siglo XIII que cultivaron esta nueva ciencia se llamam John Pecham (c.1240-1292), franciscano inglés, que escribió el libro Perspectiva Communis (perspectiva común), y Witelo (c.1235-c.1281), eclesiástico polaco unido al papado al que debemos un tratado de perspectiva, cuyo eco se dejó sentir hasta el siglo XVII.[631]

Como vimos, o estudo destas questões sobre a representação do espaço na construção de cenas perspécticas abrange estudos interdisciplinares. A interpretação destes espaços fictícios toma como ponto de partida o binômio História da arte/História da ciência. Mas para além destas colocações alguns quesitos sobre o universo religioso franciscano devem ser ainda lembrados de modo a complementar um pouco nossa análise: o mundo franciscano associou tudo à vida terrestre passageira, pois o *moto* franciscano maior era *eu fui o que tu és, tu serás o que eu sou*. A motivação interior estabelecida aqui entre a pintura e o fiel é a decoração do intradorso do teto da nave do convento de Santo Antônio, pois é a iconografia central da nave. O ícone máximo desta motivação é a proposta máxima da ordem, isto é, interiorizar-se no local aonde se deve ir, ou seja, junto a Cristo após a morte. As histórias de São Francisco funcionam como notas de rodapé ou cenas explicativas assumindo uma conotação persuasiva, pois São Francisco funciona como mediador entre o homem e Deus, melhor dizendo, a iconografia dos quatro continentes – os raios do coração do santo como direção mística.

[631] Javier Ordoñez, Víctor Navaro, José Manuel, Sánchez Ron, *Historia de la Ciencia*, Madrid, Austral, 2009, p. 202.

Assim a falsa arquitetura concretiza virtualmente o edifício que serve para compor e construir esta motivação interior (*o moto*) da Ordem Franciscana: superar o lado humano e voltar a atenção para o espaço com Cristo, a Trindade e a Virgem. Tudo como um processo de construção mental para a finalidade maior da ordem. No centro da nave a motivação e nos quadros da vida do santo o processo mediador desta motivação. Como linguagem figurativa, a pintura ensina a construir mentalmente esta máxima. A arquitetura pintada não continua a arquitetura real, mas constrói um processo mental de subordinação a um mundo melhor, místico, em que todo o universo deve ser construído: os quatro continentes. A Igreja representa a veracidade de tudo que foi confirmado na terra e glorificado por Deus, que neste caso é o espaço infinito falsamente construído.

Ora, a partir deste momento cabe uma comparação. O universalismo que é exposto no teto em Santo Inácio é como se fosse transposto para este teto em João Pessoa: a quadratura como construção mental e as figuras, exemplo de conduta para a verdadeira motivação interna. Abandonar o mundo real e viver dentro da cena imagética construída por uma verdadeira conduta. A perspectiva, a luz, a óptica, a construção de um universo onde a motivação interna tem a sua máxima expressão. Desde tempos anteriores ao século XVIII os franciscanos eram interessados pela dinâmica da imagem e da luz. Temos aqui o universo místico por excelência. As cenas da vida de São Francisco em todas as igrejas, desde o princípio da ordem, indicam estes aspectos. Este teto pode funcionar como expressão desta vontade interna – construir um mundo fictício para expor *o moto* franciscano, ou seja, iconografia – linguagem: construção mental de um processo a ser alcançado.

Não se pode esquecer que em todo o Brasil se construíram igrejas e conventos franciscanos, sejam de Ordem Primeira ou Terceira. Seus interiores estavam sempre adornados,

principalmente seus tetos, com decorações de cenas hagiográficas dispostas em caixotões ou no gênero quadratura. A cronologia vai desde o fim do século XVI até o findar do século XVIII, em áreas como Rio de Janeiro, na Igreja de São Francisco da Penitência; em Olinda, na Igreja de Nossa Senhoras das Neves; em Vitória, no Convento de São Francisco; e em Salvador, na Igreja de São Francisco, com decoração no teto da nave, na capela-mor, no transepto e na portaria, para citar apenas os mais emblemáticos.

Ao leitor deixa-se pontos de reflexão, por exemplo: a apoteose de Santo Inácio no teto de Andrea Pozzo em Roma no fim do século XVII, é substituída pela de São Francisco e de Maria Rainha (Assunção de Maria, devoção dos franciscanos, do próprio Francisco e, naturalmente, a deste convento) nesta pintura da Cidade da Paraíba. Ora, não seria perfeitamente normal colocar o santo fundador na centralidade das pinturas? Para além de questões relativas ao quadro recolocado, as disposições geométricas anteriormente estabelecidas e o envolvimento de uma valente e espaçosa arquitetura picta, esta decoração não evocaria uma espécie de apoteose celeste do *servo bom e fiel* compreendendo igualmente a Trindade?

Nossa viagem formal sobre o percurso do ilusionismo perspéctico no Brasil ainda precisa referir a presença do portuense Caetano da Costa Coelho[632] na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro com

[631] Nair Batista. "Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja de São Francisco da Penitência", in *Revista do SPHAN,* N.º 3, 1939. Confira estudos recentes em: Janaina de Moura Ramalho Araújo Ayres. "Caetano da Costa Coelho: um pioneiro da pintura de quadratura no Rio de Janeiro setecentista", In Magno Moraes Mello (org.) *Arquitetura do engano – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2013, pp. 123-132; veja ainda a sua tese de doutoramento: *Entre o artesoado e a quadratura, uma perspectiva diferente sob o olhar de Caetano da Costa Coelho*, UFRJ, 2014. Matheus Campelo, "O Estado da Arte: Trajetória Artística Através de Documentos Coevos - O Caso de Caetano da Costa Coelho, Pintor da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Exposição e Detalhamento de uma Rede de Intelectuais e de Artistas no Rio de Janeiro Setecentista", IN *Perspectiva Pictorum*, volume 2, número 1, 2023, pp. 171-220: um estudo específico sobre as redes de sociabilidades deste portuense. Neste último estudo o autor identifica toda a proximidade de Caetano da Costa Coelho com outros pintores, nomeadamente o núcleo do seu sogro, que, com certeza este decorador fora inserido.

a decoração da capela-mor e da nave, a partir de 1732 até 1737. Esta experiência formal se faz sentir anterior ou quase ao mesmo tempo em que o ilusionismo estava sendo preparado na cidade da Bahia. Nesta decoração em São Francisco, a multiplicação dos espaços aéreos e a disposição da arquitetura pintada mostra que este decorador (e naturalmente sua grande oficina) conhecia bem os meandros da simulação arquitetônica, com grande referência a uma consciência arquitetônica apreendida, possivelmente nos tratados de arquitetura e de perspectiva do século XVII. Como era português, provavelmente, terá trazido para o Rio de janeiro receituários ou mesmo modelos, gravuras ou desenhos específicos para a pintura decorativa. Infelizmente, não se conhecem obras suas feitas em Portugal para uma possível aproximação estilística ou formal. Na decoração da nave percebem-se figuras escorçadas e um bom controle da luz e da sombra, como multiplicação dos espaços de falsa arquitetura. No centro aparece São Francisco em grande dimensão, conduzindo todo o processo místico e apologético da Igreja. No gênero quadratura a decoração da capela-mor e da nave desta igreja são as únicas existentes na cidade do Rio de Janeiro. Não se sabe se existiram outras quadraturas nesta cidade.

Figura 46 - Caetano da Costa Coelho, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, 1732/1737.



Fonte: Foto do autor.

Figura 47 - Caetano da Costa Coelho, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, 1732/1737. Pintura do forro da nave.



Fonte: Foto do autor

Figuras 48 e 49: Caetano da Costa Coelho, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, 1732/1737, detalhes.





Fonte: Foto do autor

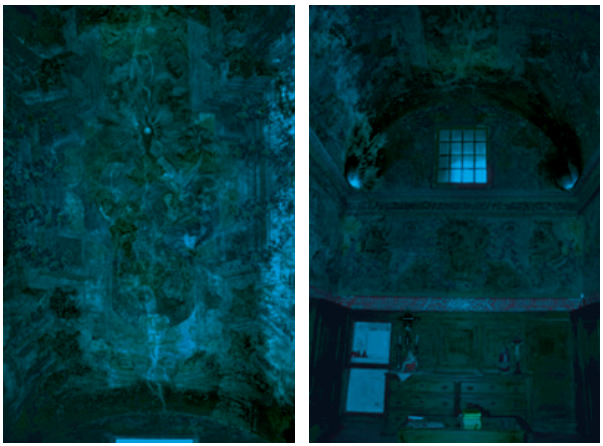
Um dos mais significativos quadraturistas em terras brasileiras, com produção abundante, foi Antônio Simões Ribeiro (1695-1755).[633] Pode-se dizer que foi ele quem trouxe o conceito operativo da representação perspéctica dos primeiros anos do reinado joanino à Cidade da Bahia. Recorde-se que a primeira metade do século XVIII é imersa nos modelos produzidos por Vincenzo Bacherelli em Lisboa. Conhecer um pouco da sua linguagem ou do seu formulário é fulcral para o entendimento dos espécimes apresentados em terras baianas. Simões Ribeiro aparece ativo em Lisboa na primeira década do século XVIII e em 19 de janeiro de 1735[634] está documentado prestes a sair de Portugal para trabalhar no Brasil, nunca retornando à pátria e morrendo em 1755. Na identificação das suas obras em Santarém cita-se a decoração do teto da capela-mor da Igreja de São Martinho, desaparecida no Terremoto de 1755. A obra do Padre Inácio da Piedade e Vasconcelos, publicada em 1740, afirma que em 1716 toda esta igreja passaria por uma restruturação e teria sido pintada, *"admiravelmente de boa Architectura moderna"*. [635] A ideia de modernidade referida aqui no século XVIII diz respeito à continuidade dos padrões do Renascimento. Ou seja: módulos de uma arquitetura clássica. O padre Vasconcelos está valorizando a cultura arquitetônica entre os séculos XV, XVI e XVII. Nesta

[633] Ver: Magno Moraes Mello. *Perspectiva Pictorum – As arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII,* Lisboa, 2002. Tese de Doutoramento apresentada á Universidade Nova de Lisboa, 2002; do mesmo autor "A difusão do modelo bacherelliano no Brasil: Antônio Simões Ribeiro em Salvador (1735/1745)". *In Realtà e ilusione nell'architettura dipinta.* (org. Fauzia Farneti e Deanna Lenzi). Florença: 2006, p. 479-489; Giuseppina Raggi."O paradoxo espacial da quadratura: o caso de Antônio Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)", in *Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo*, n.º 2. Coimbra: Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade, 2007, p. 46-65; da mesma autora: "Um estilo áulico independente: características e funções da quadratura. Algumas considerações entre a Itália e Brasil". IN *Anais do VI colóquio luso-brasileiro de história da arte vol. 1.* (org. Sonia Gomes Pereira). UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, pp. 241-255. Refere-se ainda Monica Farias Menezes Vicente. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha* (1750-1850), (dissertação de mestrado, UFBA, 2011).

[634] A 19 de Janeiro de 1735, o *"pintor de Architetura de perspectiva"*, Antônio Simões Ribeiro dava uma procuração à sua mulher para tratar de assuntos durante a sua ausência no Brasil: ANTT, Cartório Notarial 11, L.º 528, fls. 60-61. Vítor Serrão. "A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil colonial", *Revista Barroco*, 18, Belo Horizonte: 2000, p. 291. Os arquivos da Torre do Tombo mudaram e a cota correta para este documento é: 3º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de notas n.º 528, fls. 60v. a 61, cx. 121, 6/30/4/1.

[635] Cfr. Padre Inácio da Piedade e Vasconcelos. *História de Santarém Edificada*, Lisboa, 1740, p. 269, e Magno Moraes Mello. *Os Tetos Pintados em Santarém durante a Fase Barroca*, Santarém: Câmara Municipal, 2001, p. 141. Se a igreja foi remodelada em 1716, pensamos que a intervenção deste artista pode ter acontecido por volta de 1720, anterior à decoração em Coimbra.

mesma esteira, destaca-se a pintura do intradorso da Sala da Irmandade da Igreja de Santa Cruz da Ribeira em Santarém, ainda de Simões Ribeiro. Uma pintura que projeta o espaço interno da sala para além da espacialidade matéria, dando um sentido vertical de grande impacto visual, graças aos fustes que permitem criar espacialidades, interrompido pelo frontalismo do centro do suporte. Infelizmente, toda a pintura se encontra em péssimo estado de conservação, dificultando qualquer análise mais aprofundada. Esta obra em Santarém, datada de 1732, é uma peça-chave para ver melhor a linguagem arquitetônica e figurativa problematizada por este decorador.[636] Deste modo, Antônio Simões Ribeiro[637] inicia uma nova fase na América Portuguesa a partir de 1735, que durará até meados da centúria. Aqui este português fará história e se tornaria uma espécie de mediador cultural, exatamente como aconteceu com Vincenzo Bacherelli em Lisboa: a história se repete. Em Salvador, lançará o embrião de um novo modelo decorativo do tipo arquiteturas pictóricas e iniciará uma nova fase como perspéctico e cenógrafo.



Figuras 50 e 51 - Antônio Simões Ribeiro, Sala da Irmandade da igreja de Santa Cruz da Ribeira, Santarém, 1732.

Fonte: Foto do autor

[636] Até o ano de 2003 este teto ainda não tinha sido restaurado.

[637] Magno Moraes Mello, Matheus Campelo, "Construindo espaços fictícios na Cidade da Bahia no primeiro quartel do século XVIII" IN *A partir de um ponto de vista – a grande decoração barroca,* FAFICH, Belo Horizonte, 2024: com novidades documentais inéditas sobre Antônio Simões, Antônio Lobo e seu filho Francisco Xavier Lobo. Vale a pena lembrar que o formulário da primeira metade do século XVIII estará preservado em Salvador, pois muitos edifícios lisboetas com quadratura deste período joanino foram destruídos em 1755, ano do terremoto em Lisboa e por pura coincidência, ano da morte de Antônio Simões.

Figura 52 - Antônio Simões Ribeiro, Sala da Irmandade da igreja de Santa Cruz da Ribeira, Santarém, 1732, detalhe.



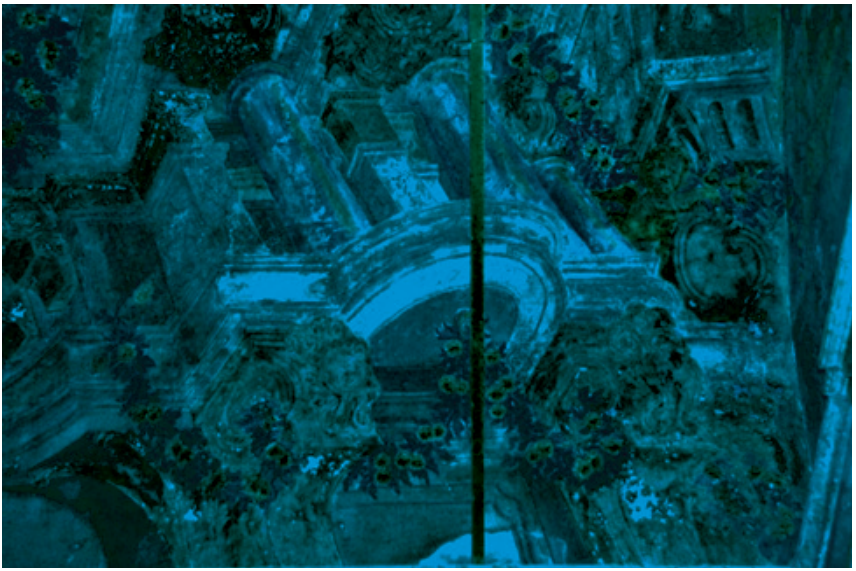
Fonte: Foto do autor.

Figura 53 - Antônio Simões Ribeiro, Sala da Irmandade da igreja de Santa Cruz da Ribeira, Santarém, 1732, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

Figuras 54 - Antônio Simões Ribeiro, Sala da Irmandade da igreja de Santa Cruz da Ribeira, Santarém, 1732, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

No percurso deste artista em Salvador, destacam-se alguns trabalhos como a Igreja da Santa Casa de Misericórdia: zimbório, Sala das Sessões (Consistório ou Salão Nobre); Câmara do Senado: Sala Grande (Sala de Reuniões); igreja do Convento de São Francisco: nave da igreja (caixotões), nártex, Sala do Capítulo e transepto; Igreja de Ordem Terceira de São Francisco: Sala das Sessões (Consistório ou Salão Nobre), teto da Ante-sala do Ossuário; Convento de Santa Clara do Desterro: coro baixo (painéis), coro alto (painéis), sacristia e Capela da Misericórdia; Igreja do Colégio dos Jesuítas: Capela de Nossa Senhora e Sant'Ana dentro da Igreja dos Jesuítas (painéis); antiga Biblioteca dos Jesuítas[638].

Diante de inúmeras obras realizadas no Brasil, a pintura do teto da antiga Biblioteca do Colégio dos Jesuítas em Salvador

[638] Cfr. Monica Farias Menezes Vicente. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, (dissertação de mestrado, UFBA, 2011): neste estudo a autora elenca as obras realizadas por este pintor e ainda especifica algumas atribuições.

desperta nossa atenção pelo local e pela dimensão do suporte decorado.[639] Neste espaço, identificamos a figura sentada sobre uma nuvem a exibir um livro aberto, como a representação da *Sabedoria: a Sapientia e/ou a Cultura*. Ora, através da perspectiva, os jesuítas unificaram o saber cristão na arte e na ciência; era a ordenação do mundo natural no domínio das regras matemáticas e geométricas, para então representar o lugar terreno e ao mesmo tempo celestial num só espaço pictórico.[640]

Para além destas questões iconológicas, a ossatura arquitetônica fictícia é um dos momentos mais inovadores no Brasil e, naturalmente, em Salvador, pois a Biblioteca dos Jesuítas é uma das experiências pictóricas mais bem conseguidas e de maiores impactos do ponto de vista histórico-cultural.[641] A história e a narrativa apreciadas neste teto são cercadas por uma membrana arquitetônica bem ampla que domina todo o teto da sala. O suporte não apresenta uma abóbada perfeita, mas recortada nos cantos em forma de chanfros. Isso provavelmente complicaria um pouco a idealização da construção arquitetônica, impondo algumas disposições fora das regras, para melhor adaptá-la ao suporte existente.

Antônio Simões Ribeiro chega a Salvador em 1735 e, portanto, pressupõe-se que esta pintura tenha sido uma das primeiras a serem realizadas naquela cidade, principalmente por ser uma encomenda da Ordem dos Jesuítas, ou seja, muito próxima do ambiente matematizado e geométrico típico das inúmeras lições que se praticavam nos colégios em todo o mundo português e

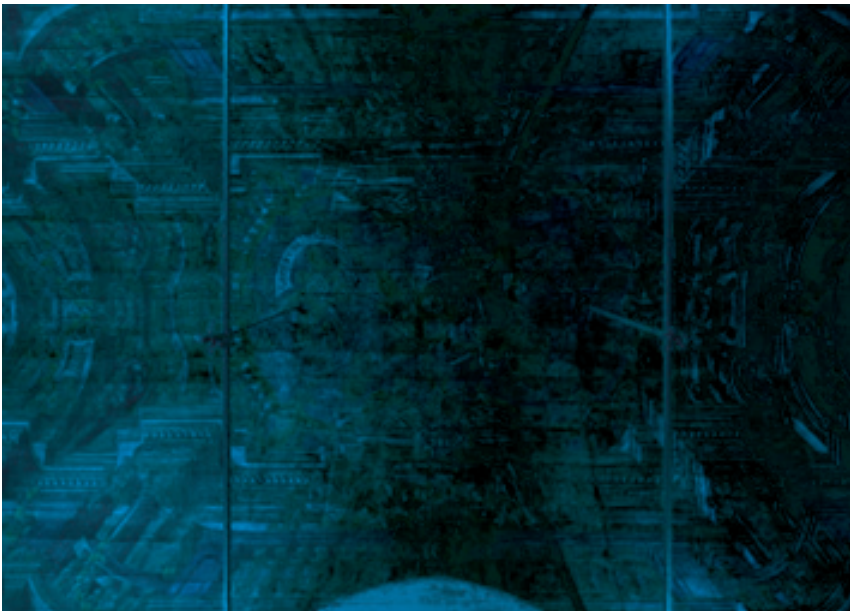
[639] Magno Moraes Mello, & Vítor Serrão. "A pintura de tetos de perspectiva arquitectónica no Portugal Joanino (1706 – 1750)", Cat. *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706-1750, Joanni Magnifico, Lisboa:* IPPAR, 1994, pp. 92-95.

[640] Cfr. Arthur H Chen. *Macau: Transporting the Idea of Linear Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macau: 1998, p. 17. Heinrich, S.J Pfeiffer, "Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù, In *Andrea Pozzo*, Milano: Lumi Editrice, 1998, pp. 13-31.

[641] Belinda Maria de Almeida Neves, *De templo Jesuítico à Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos Jesuítas*, (tese de doutoramento em Artes Visuais apresentada à UFBA), Salvador, 2020: um estudo abrangente do ponto de vista iconológico.

ambientado no seio das propostas pedagógicas da ordem. O teto é retangular e mede cerca de 10m x 25m (cerca de 250 metros quadrados de pintura). Acima da sanca real, encontra-se uma longa balaustrada que prepara a elevação vertical do teto. Como sua curvatura (o centro do suporte não é curvo, mas retilíneo) é rebaixada, a balaustrada tem a intenção de projetar verticalmente o ambiente de modo a iludir quanto à profundidade da sala. Os lados curtos desta biblioteca apresentam recortes de madeira em diversas formas geométricas. A construção perspéctica apresenta vários pontos de fuga, pois seria muito complexo e dificultoso organizar uma quadratura neste teto e neste ambiente com apenas um ponto centralizado.

Figura 55 - Antônio Simões Ribeiro (atrib.), Biblioteca dos Jesuítas, Colégio dos Jesuítas (aproximadamente entre 1735 e 1736).



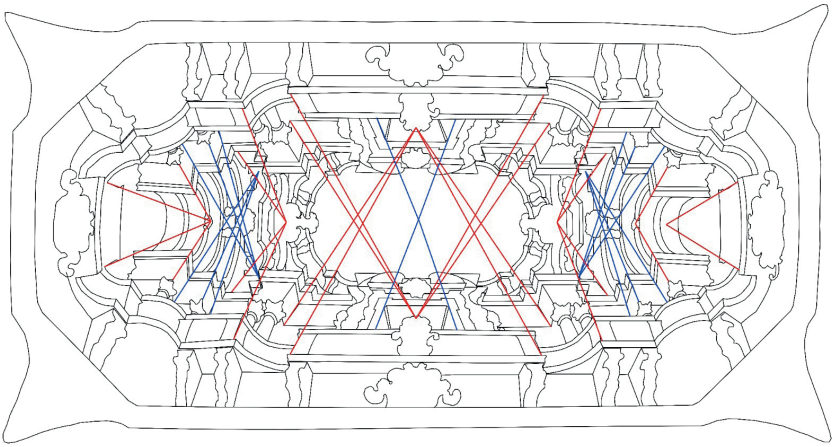
Fonte: Foto do autor.

Figura 56 - Antônio Simões Ribeiro (atrib.), Biblioteca dos Jesuítas, Colégio dos Jesuítas (aproximadamente entre 1735 e 1736), detalhe.



Fonte: Mateus Rosada.

Figura 57 - Antônio Simões Ribeiro (atrib.), Biblioteca dos Jesuítas, Colégio dos Jesuítas (aproximadamente entre 1735 e 1736), detalhe.



Fonte: Pedro Zanatta Miranda Horn.

A larga balaustrada projeta quatro pares de fustes lisos e capitéis compósitos, que lançam ainda outro espaço com medalhões, pares de *putti* e festões, tudo inserido em nichos

situados no eixo longitudinal. Dos lados mais curtos, percebe-se a continuação da balaustrada, que agora é ligeiramente curvada para receber formas que projetam pares de volutas em forma de arcos que elevam a outra parte do teto. A disposição dos ângulos é bem conseguida, pois aparecem novas balaustradas construídas de dentro para fora, de modo a tentar anular a concavidade do teto e projetá-lo para fora. Logo a seguir, percebe-se, acima da sanca real, a projeção de mísulas que criam uma espécie de avanço para dentro do espaço do fruidor de modo a criar uma melhor dinâmica no teto e permitir uma maior interação entre o espectador, pois neste momento e por um instante as falsas arquiteturas se tornam quase reais (é este o efeito do ilusionismo perspéctico). A magia do barroco em sua *triunfalidade* contagia o espectador por um instante. Estes espaços que se inserem nos ângulos apresentam formas muito interessantes, com uma capacidade de decoração cromática e lumínica. É isso que dá a ilusão da tridimensionalidade. A disposição arquitetônica, o cromatismo e a luz são os melhores elementos de ilusão. Justo ao lado dos balcões angulares, há formas recortadas que avançam para fora do espaço pictórico e confundem o olhar do espectador. Trata-se dos avanços que, apoiados por grossas mísulas, sustentam os pares de fustes. Por sua vez, encerram-se por recortes reticulados que sustentam outra apequenada balaustrada que se abre em forma de céu aberto para receber a iconografia. A visão zenital é atmosférica e etérea. Próximo à figura alada com trombeta percebe-se o cromatismo azul, para se transformar em formas circulares de um dourado celestial que domina o resto do figurado. O céu oferece um cromatismo azul crescente e delicado como se as figuras estivessem em dinâmica esvoaçante. A complexa arquitetura picta apresenta elementos decorativos que Bacherelli usara em Lisboa e que, por sua vez, teria visto nos exuberantes tetos florentinos. A presença do formulário baquereliano é nítida nesta decoração e estará presente na paleta cromática de Antônio Simões Ribeiro. As guirlandas ou

ramagens entrelaçadas, os *putti*, as cartelas em forma de volutas e conchas sugerem profundidade, que é reforçada pelas mísulas que projetam espaços que deveriam fazer com que o ambiente da biblioteca ascendesse verticalmente. Infelizmente não há notícias documentais desta quadratura, que tanto trouxe para a cidade de Salvador uma proposta ousada e fora da planimetria dos brutescos, dos caixotões e das cenas bidimensionais.

Sobre a sala da Biblioteca dos Jesuítas, após a expulsão da ordem, há algumas informações significativas que valem a pena serem lembradas e podem ajudar a entender certas dinâmicas. Ao longo do século XIX, este espaço passou por mudanças drásticas. Cabe lembrar que a Ordem dos Jesuítas foi suprimida em 1759, e grande parte do patrimônio religioso em todo o mundo luso-brasileiro sofreu algum tipo de perda, todavia, em 1814 é restaurada a Companhia de Jesus pelo Papa Pio VII, revogando o Breve de Clemente XIV do século XVIII. Levando-se em consideração estes aspectos, recorde-se que, por volta de 1811, é criada a Biblioteca Pública, uma tipografia e a primeira Gazeta na Cidade da Bahia. Esta biblioteca funcionou no espaço antigo da Biblioteca dos Jesuítas até 1900. O acervo desta Biblioteca Pública contava com os antigos livros e documentos dos jesuítas, desde a vinda para o Brasil e outros tantos livros doados pelos intelectuais e idealizadores desta biblioteca.

Quando o espaço dos jesuítas recebeu a Biblioteca Pública, ele sofreu com o enorme peso dos livros, com as intensas chuvas e ainda com os cupins. Isso causou uma deterioração significativa neste espaço, que rapidamente se alastrou para a sacristia, pois esta era o espaço imediatamente embaixo da biblioteca. Ou seja: o pavimento da Biblioteca dos Jesuítas era o teto da sacristia; portanto, uma vez que a biblioteca sofresse danos, rapidamente estes problemas seriam repassados para o espaço no piso abaixo. Teríamos duas importantes salas que seriam danificadas quase que ao mesmo tempo.

Em 1912, a Biblioteca Pública (já fora do espaço do colégio) sofre um incêndio, destruindo parte do acervo. Este acervo contava com 60 mil livros, número que, após a tragédia, ficou reduzido a 20 mil: "perdeu-se novamente, grande parte de um contingente de livros e documentos construído ao longo de muitos séculos, desde a chegada da Companhia de Jesus ao Brasil".[642]

Por volta de 1847, "o madeiramento do telhado da Biblioteca Pública se encontrava arruinado e houve obra extensa e supomos pela análise da documentação, ter durado aproximadamente dois anos. Pelo fato de o telhado ter sido totalmente refeito é possível que o forro da antiga livraria fosse também removido para posterior recolocação, visando sua preservação".[643] A mesma pesquisadora aventa a possibilidade de a estrutura do telhado ter sido rebaixada, e com isso a pintura do teto desta sala também teria sofrido alguma modificação, ou seja, uma vez o telhado mudando de altura, o forro pintado deveria ser recalculado. Toda esta argumentação está ligada ao fato de observarmos, no interior da Biblioteca dos Jesuítas, o camarim praticamente colado à pintura, o que dificulta a visualização de certas partes da pintura como, por exemplo, uma cartela figurativa e ainda outros elementos de falsa arquitetura acima da sanca. Sabe-se que, num período anterior à decoração do teto em 1735, a capela-mor foi ampliada e com ela o camarim, pois em 1679 Serafim Leite diz que "abriu-se na parede, para o interior da casa, um camarim, lavrado com grande arte, para majestade do lugar, no qual o Augustíssimo Sacramento se expõe à adoração nos dias dos Jubileus".[644] Isso significa que quando Antônio Simões Ribeiro trabalhava na decoração ilusionista, o camarim já estava ali e, provavelmente, não o incomodaria na execução da pintura.

---

[642] Belinda Maria de Almeida Neves, *De templo Jesuítico à Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos Jesuítas,* (tese de doutoramento em Artes Visuais apresentada à UFBA), Salvador, 2020, p. 104.

[643] Belinda Maria de Almeida Neves, *De templo Jesuítico à Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos Jesuítas,* (tese de doutoramento em Artes Visuais apresentada à UFBA), Salvador, 2020, p. 146

[644] Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Tomo V (século XVII-XVIII – da Baía ao Nordeste – estabelecimentos a assuntos locais), Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 2006, p. 123.

Figura 58 - Biblioteca dos Jesuítas, Salvador: visão do camarim.



Fonte: Foto do autor.

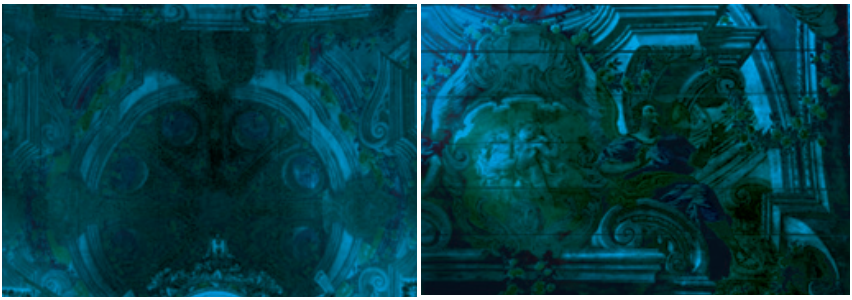
Todas estas situações nos fazem pensar que a pintura que vemos apresenta um campo de visualidade diferente daquela pensada pelo decorador. Naturalmente são questões que ainda precisam ser devidamente estudadas com mais critério. O teto, sendo mais alto, mudaria todo o efeito do ilusionismo perspéctico. Pode-se ainda pensar na própria curvatura da abóbada ou nos fechos angulares da sala. Caso ela fosse mais alta, as disposições perspécticas das linhas verticais poderiam funcionar com mais clareza e retornar com outra disposição ao olho do espectador. O camarim[645] está atualmente muito próximo do forro e isso não deveria acontecer quando o pintor trabalhou ali. Não seria possível pintar ou planejar a perspectiva com o camarim praticamente colado ao forro, pois dificultaria muito o trabalho não só de idealizar o projeto como o de transpor o desenho para o suporte. Lembre-se que a parte do teto por detrás do camarim está pintado. Provavelmente, existiam elementos ornamentais, como uma cartela figurativa e partes da falsa arquitetura que deveríamos ver no arranque da sanca, mas que, infelizmente, hoje não é possível ver.

Outros tetos em Salvador da Bahia despertam a atenção e podem ser encaminhados para o mesmo decorador, como anteriormente referimos. Trata-se de uma obra pouco tratada e que

[645] Belinda Neves ainda afirma que o próprio camarim estava pintado com cores vibrantes e com uma iconografia que poderia fazer relação com o centro do teto no tema da Sabedoria.

raramente vem difundida no grande corpus de toda a decoração baiana, principalmente no acervo da igreja do Convento Franciscano (Salvador). Trata-se do transepto deste edifício. Neste espaço, as pinturas repetem os mesmos formulários aplicados no conjunto pictórico da Igreja do Hospital de Jesus Cristo (antigo Convento de Nossa Senhora de Jesus do Sítio), em Santarém,[646] e propaga o mecanismo de Bacherelli em terras brasílicas. Esta pintura está aplicada a um suporte abobadado muito reduzido, escuro e com pouca visibilidade. A simulação ilusionista organiza-se como uma cúpula pintada no centro do suporte de madeira seccionada por oito intervalos, que funcionam como elementos de sustentação desta mesma falsa cúpula, sendo que, nestes intervalos, estão presentes pequenas lunetas. As figuras sentadas e os elementos decorativos próximos a estas figuras sugerem o formulário usado por Simões Ribeiro e que, por sua vez, retomam elementos *bacherellianos*. Ou seja: há aqui elementos de uma cultura florentina/bolonhesa filtrada por Bacherelli, e que coexistirá em terras da América Portuguesa. Não é fácil analisar esta obra pois encontramos dificuldades em localizar a documentação específica.

Figuras 59 e 60 - Antônio Simões Ribeiro (atrib.), transepto, igreja do Convento de São Francisco, Salvador, sem data e cronologia documentada, detalhes.



Fonte: Foto do autor.

Nota-se um trabalho interessante e com proximidade a alguns elementos usados em Santarém na Igreja de Santa Cruz da Ribeira. A parte central do suporte apresenta uma abertura em

[646] Magno Moraes Mello. *Os Tetos Pintados em Santarém durante a Época Barroca*, Santarém: Câmara Municipal, 2001.

óculos vazados que difere um pouco do resto da decoração. Mas pode ser uma espécie de complemento usado pelo artista para fechar a pintura: infelizmente não muito feliz na escolha.[647] Por questões formais, não se fazia a relação da pintura de Salvador com a mão do artista, quando comparada com a decoração dos três tetos da biblioteca coimbrã.[648]

Entretanto, se observarmos as pinturas na Igreja do Hospital de Jesus Cristo (Igreja de Nossa Senhora de Jesus do Convento do Sítio) e na Sala da Irmandade da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, ambas remetem em essência para os mesmos motivos que encontramos em Salvador e que serão difundidos em outros templos nesta cidade; e em outras localidades como Santo Amaro, Cairú e Cachoeira, citando apenas alguns sítios. Importa dizer que o estudo da simulação arquitetônica na Bahia é um trabalho imenso, pois as decorações ilusionistas abundam de forma espetacular. Para não falar de pequenas cidades ou localidades onde novamente encontramos decorações que simulam a arquitetura e que precisam ser estudados. Uma outra alusão pode ser feita em relação à produção pictórica de Simões Ribeiro, isto é, a pintura em painéis da Sala do Capítulo do convento de São Francisco em Salvador. Acreditamos que a mão do pintor português esteja diretamente associada a alguns painéis, como por exemplo, o tema da Anunciação.

[647] Magno Moraes Mello e Vítor Serrão, *"A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal Joanino (1706-1750)", Cat. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*, 1706-1750, Joanni Magnifico, Lisboa, IPPAR, 1994, pp. 92-95.

[648] Não se deve esquecer que estas três pinturas em Coimbra foram restauradas (e provavelmente repintadas) no século XIX, perdendo um pouco das formas volumosas que caracterizam as obras de Simões Ribeiro. Veja um estudo sobre o programa iconográfico destes três tetos: Giuseppina Raggi, "À conquista da sabedoria: a pintura de quadratura e o programa iconográfico da Biblioteca Joanina" IN *Impactum Coimbra University*, Press, Universidade de Coimbra, Coimbra, vol. 48, 2018, pp. 37-90.

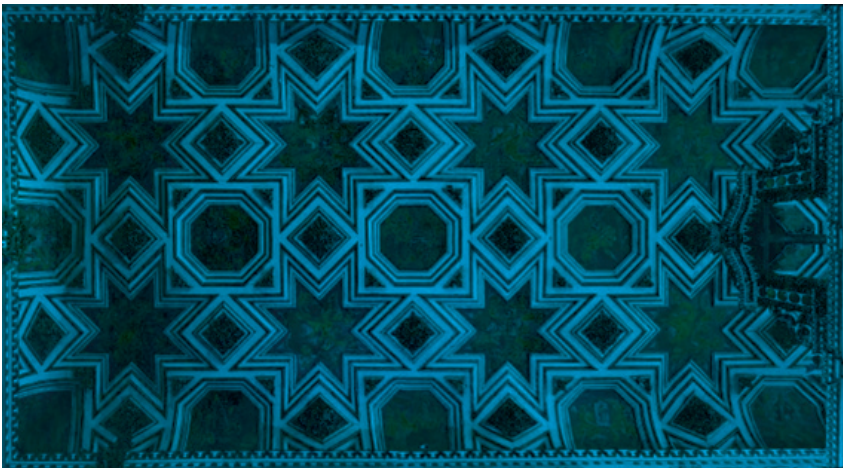
Figura 61 - Sala do Capítulo, convento de São Francisco, Salvador.



Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Voltamos a ver Antônio Simões Ribeiro, no teto, em caixotões anacrônicos (alguns octogonais e outros em forma de estrela) da nave da igreja conventual.

Figura 62 - Teto da nave da igreja do Convento de São Francisco, Salvador.



Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Apesar de estas pinturas estarem em estados de conservação diferenciadas, percebe-se uma certa coerência na paleta cromática e na dinâmica das figuras. Em contrapartida, pode colocar-se a hipótese de este pintor ter deixado uma espécie de gosto instituído ou mesmo ter criado um processo operativo não só de pintura de tetos, mas também de grandes painéis figurativos, pois, como vimos na igreja do Hospital em Santarém e em Santa Cruz da Ribeira, sua atuação foi também de pintor de figuras, para além do fato de Cirilo o referir como grande pintor de figuras. Para além destas pinturas, por volta de 1723 estava com Vicente Nunes trabalhando na decoração dos três tetos da Biblioteca de Coimbra e mais tarde no teto da Capela dos Reitores. Nesta esteira, aventamos a ideia de que Simões Ribeiro era capaz de criar arquiteturas perspécticas, mas também desenho figurativo: uma observação a partir de Cirilo V. Machado e por nós já referida.

Em seu tempo, Antônio Simões era comparado a Brás de Oliveira, o Velho; eram artistas rivais que Francisco Xavier Lobo (1733-1793)[649] denominou de *"gigantes da arte na architectura pintada e em outros ramos"*, sendo que o primeiro excedia o outro na pintura de figuras a têmpera.[650] Segundo a mesma fonte, Brás de Oliveira era um discípulo de Antônio Lobo, hábil nas perspectivas.[651] Entrou para a Irmandade de São Lucas em 22 de Outubro de 1713,[652] assinou como procurador em 26 de Junho de 1718, serviu na mesa várias vezes no ano de 1723 e, segundo Cirilo, o seu nome foi citado até 1741, sendo várias vezes juiz.[653] No âmbito da influência de Bacherelli, Simões Ribeiro deve ser considerado um discípulo de Antônio Lobo

[649] Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias (...),* Coimbra, 1922, pp. 145, 166-168: diga-se que Francisco Xavier Lobo fora considerado por Cirilo um pintor medíocre. Porém, afirma que este pintor escrevera um breve *Tratado da Pintura Prática, e especulativa. Sylva laudatoria aos Pintores, Escultores, e Archetctos*, manuscrito visto na Biblioteca da Academia das Ciências por Luís Reis Santos, mas do qual atualmente não se conhece o paradeiro.

[650] Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...),* Coimbra, 1922, p. 145.

[651] *Ms.,* Cirilo Volkmar Machado, inédito, 1803.

[652] Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas*, Lisboa, 1931, pp. 54, 82 e 91.

[653] Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...),* Coimbra, 1922, p. 145.

(falecido em 1719), mas, provavelmente, um ajudante do mestre florentino, frequentando de algum modo a sua oficina. No caso do colaborador Vicente Nunes, pouco se sabe quanto à sua formação. Reynaldo dos Santos considera-o um dourador[654], sendo referido apenas como pintor de grinaldas e flores, talvez responsável pela parte menos compromissada destes três tetos da Biblioteca de Coimbra ou mesmo a execução de algumas figuras no friso que antecede a abóbada,[655] e citado por Raczynski como pintor de tetos, ornatos e perspectiva.[656] Entretanto, por volta de 1727-1728, trabalha (Vicente Nunes) em colaboração com Vitorino Manuel da Serra na decoração de tetos para a Igreja da Misericórdia de Abrantes[657]. Deve ver-se Simões Ribeiro como um pintor-decorador, que se especializou como quadraturista, e cujas obras feitas em Portugal e a sua continuidade no Brasil provam a maestria e competência exímia. Devemos, pois, considerar as pinturas na Casa da Livraria (ou Biblioteca Jesuítica) um trabalho especializado e não o de um principiante.

No leque da pintura ilusionista em Salvador da Bahia, vinculado ao nome de Antônio Simões Ribeiro, vale a pena voltarmos a atenção para uma obra pouco referida. Trata-se da decoração em falsas arquiteturas do teto da sacristia do Convento de Santa Clara do Desterro. Uma pintura muito escurecida pelo tempo, pouco referida e quase "escondida" da atenção dos investigadores. Acreditamos que esta obra possa ser mais uma chave na interpretação do modelo formal usado por este artista tão solicitado como pintor-decorador, responsável por obras régias significativas em Portugal e no Brasil, mas ao mesmo tempo pouco lembrado, quase sempre pouco referido e muitas vezes pouco estudado. Nosso objetivo não é tratar de todo o panorama

[654] Reynaldo dos Santos, "A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal", in *Belas-Artes*, n.º 18, 2.ª série, Lisboa, 1962, p. 17.

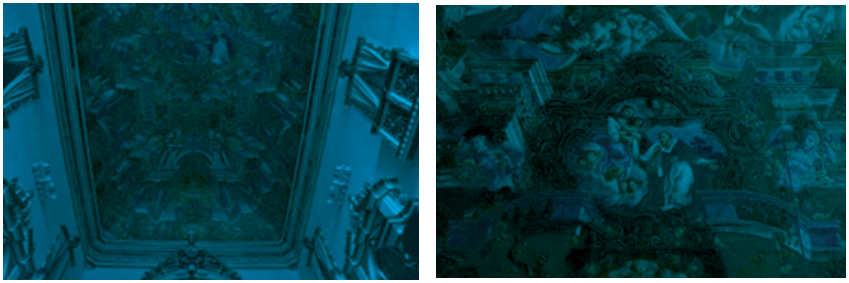
[655] Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. I*, p. 176.

[656] Conde A. Raczynski, *Dictionnaire Histórico-Artistique du Portugal*, Paria, 1847.

[657] Magno Moraes Mello, *Os Tectos Pintados em Santarém durante a Fase Barroca*, Santarém, Câmara Municipal, 2001, p. 121.

da quadratura deste pintor, mas chamar a atenção para algumas de suas obras (atribuídas ou comprovadas) de modo a fazer conhecer seu espectro decorativo em Salvador. Aproveitando a oportunidade de pensar um pouco mais nos trabalhos de Antônio Simões Ribeiro em Salvador, convém não esquecer a decoração perspectivada e já restaurada da nave da igreja de Ordem Terceira de São Domingos.

Figuras 63 e 64 - Antônio Simões Ribeiro (atribuição), igreja de São Domingos, Salvador, até 1755; à direita, detalhe.



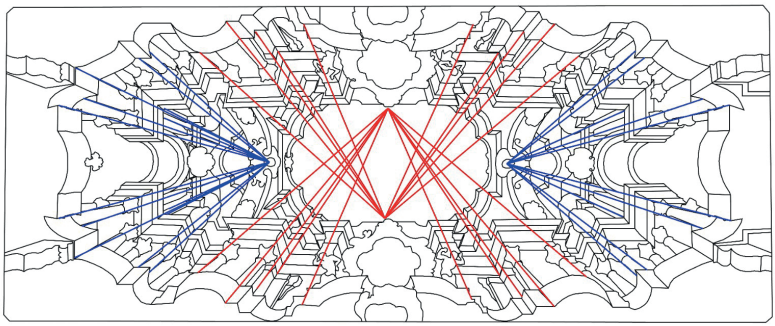
Fonte: Fotos do autor.

Figura 65 - Antônio Simões Ribeiro (atribuição), igreja de São Domingos, Salvador, até 1755, detalhe.



Fonte: Foto de Anibal Godim.

Figura 66 - Antônio Simões Ribeiro (atribuição), igreja de São Domingos, Salvador, até 1755.



Fonte: Pedro Zanatta Miranda Horn.

Segundo a documentação deixada por Marieta Alves, a Ordem Terceira de São Domingos foi fundada em 30 de outubro de 1723, com sede no Mosteiro de São Bento, sendo posteriormente transferida para o Hospital da Palma, então ocupado pelos Agostinhos descalços. Somente em 1731 foi iniciada a construção da igreja de São Domingos no Terreiro de Jesus, sendo o mestre pedreiro João Antunes dos Reis. "Em carta dirigida à Ordem Terceira de São Domingos da cidade do Porto, sua congênere da Bahia informou, em 1737, que neste ano ficaria concluído o frontispício da igreja e se assentariam os altares colaterais, qualificados obra maravilhosa".[658] A mesma fonte afirma ainda que por volta de 1758 a mesa da Ordem Terceira de São Domingos fez uma petição ao rei D. José I solicitando a possibilidade da construção da torre da igreja, consistório e dependências necessárias para o melhor desenvolvimento do instituto.[659] Assim, as obras mais significativas deste edifício devem ter sido finalizadas entre as décadas de 40 e 60 do século XVIII, incluindo o telhado e a cobertura para receber a pintura no intradorso da nave. A pintura da nave é referida entre dois grandes mestres, isto é: o português Antônio Simões Ribeiro e o baiano

[658] Marieta Alves, *Pequeno guia das igrejas da Bahia VI – Ordem 3.ª de S. Domingos*, Prefeitura de Salvador, Salvador, 1950, p. 5

[659] Marieta Alves, *Pequeno guia das igrejas da Bahia VI – Ordem 3.ª de S. Domingos*, Prefeitura de Salvador, Salvador, 1950, pp. 4-6.

José Joaquim da Rocha. Alguns historiadores apontam para este baiano e outros atribuem ao português. Na verdade, é uma boa discussão, pois a documentação não avança para nomes e nem para datas.[660] Não vamos entrar em detalhes sobre a autoria desta quadratura e nem evidenciar de modo pormenorizado os detalhes formais da decoração da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos. Nossa prioridade é chamar a atenção para esta e tantas outras decorações na Cidade da Bahia. É fulcral conhecer mais atentamente o leque das decorações ilusionistas nesta cidade de modo a criar um pequeno desenho da pintura ilusionista no Brasil setecentista, chamando a atenção para espécimes que ainda não foram estudados em sua totalidade. A cidade de Salvador abriga dezenas de tetos ilusionistas, ainda não estudados e nem inventariados. Urge uma ação efetiva por parte dos historiadores da arte.

Figura 67 - Teto da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, Salvador, entre 1740 e 1750.



Fonte: Foto do autor.

[660] É indicado o nome de Simões Ribeiro para a autoria da igreja de Ordem Terceira de São Domingos: Giuseppina Raggi. "Architettura versus pittura. Modi di intendere la quadratura e la pittura murale tra Spagna, Portogallo e Brasile Coloniale" IN *Pintura Mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica. Universo Barroco Iberoamaricano vol. II.* (Org. José Manuel Almansa Moreno, Nuria Martínez Jiménez, Fernando Quiles Garcia). Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2018, pp. 288-311; Monica Farias Menezes Vicente. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850), (dissertação de mestrado, UFBA, 2011).* Nesta dissertação vem referido a discussão em relação à autoria da pintura do teto da nave desta igreja.

Figuras 68 e 69 - Santa Cruz da Ribeira e Biblioteca dos Jesuítas, Santarém e Salvador.



Fonte: Fotos do autor.

Figuras 70 e 71 - Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, Salvador, detalhes.



Fonte: Fotos do autor.

Figura 72 - Pormenor de um dos caixotões do coro alto do Convento de Santa Clara do Desterro, Salvador.



Fonte: Foto do autor.

Na esteira destas argumentações, vale a pena citar ou chamar a atenção para algumas particularidades que em São Domingos nos parecem significativas. Independente da autoria final desta pintura ou da cronologia mais acertada (até aparecer algum documento) estes e outros tetos não foram decorados por apenas um pintor, mas por uma equipe de decoradores, colaboradores e quadraturistas que inventam e projetam no intradorso do suporte curvo a proposta arquitetônica falsamente idealizada. Dito isso, é relevante chamar a atenção para alguns detalhes pictóricos neste teto dominicano. É possível perceber muitas similitudes entre algumas figuras centrais, que vão nos chamar a atenção. Alguns anjos são repetidos em sua postura e em suas feições, na função de sustentação de algum elemento, no cromatismo e na luminosidade tanto na igreja de Santa Cruz da Ribeira, em Santarém, e na Biblioteca dos Jesuítas e em São Domingos, estas últimas em Salvador. Se olharmos para o coro alto do Convento do Desterro em Salvador iremos reconhecer as mesmas posturas, os movimentos e a luz com um cromatismo muito similar a todas estas pinturas entre Santarém e Salvador.

O teto do Convento de Santa Clara do Desterro apresenta em seu coro alto uma série de caixotões com imagens de Santa Clara. Num deles, com o tema da Custódia, são nítidas, próximas à santa, novamente as mesmas figuras das pinturas citadas em epígrafe. Simões Ribeiro é referido pela historiografia tradicional como autor destas pinturas em Santa Clara. Portanto, fica visível que estes modelos ou matrizes de figurações podem ser consideradas um modelo operativo intencionalmente usado pelo quadraturista português. E, certamente, outros exemplos vão aparecer, em outros tetos. Deve ser recordado que temos quatro significativos pintores trabalhando em meados do século XVIII, que já foram referidos: Antônio Simões Ribeiro, Jose Renovato Maciel, Domingos da Costa Filgueira e Leandro Ferreira de Souza, para além de outros pintores para os quais a historiografia não chama muito a atenção. No fechamento destas formas figurativas, lembramos algumas pinturas na sacristia da Ordem Primeira do Carmo. Figurações em caixotões anacrônicos, que se encaixam significativamente em nossa análise de atribuição à paleta de Simões Ribeiro, seja pelo efeito lumínico, como nas formas volumosas que sensivelmente cativam o decorador, sejam elas em Santarém ou mesmo em Salvador. As mesmas posturas são novamente encontradas num teto do refeitório do Convento de São Francisco, também em Salvador. Este teto é pouco conhecido e pouco estudado. Segundo Monica Farias, este teto estava na antiga ala das catacumbas e foi transferido para o refeitório do Convento de São Francisco,[661] sendo atribuído à mão de José Joaquim da Rocha.

Entretanto, sem pensar em atribuições específicas, verifica-se na parte inferior do centro figurativo as mesmas posturas dos anjos sustentados por nuvens a que anteriormente fizemos referência. Percebemos que estas figuras esvoaçantes são

[661] Monica Farias Menezes Vicente. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850),* (dissertação de mestrado, UFBA, 2011), pp. 781-788.

repetidas em outras obras aqui mencionadas em Salvador, como também se aproximam do trabalho realizado na Igreja de Santa Cruz da Ribeira, em Santarém. Não iremos avançar com atribuições, pois é necessário conhecer melhor a obra e a documentação. Mas, suas dinâmicas figurativas estão presentes neste e em outros templos na mesma cidade de Salvador. Os modelos do português estariam sendo repetidos como uma espécie de receituário figurativo ao longo do século XVIII?

Figuras 73 e 74 - Refeitório do convento de São Francisco, Salvador (Zeila Machado); Sacristia da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo, Salvador.





Fonte: Fotos do autor.

Tudo se repete a partir de uma mesma fonte, de uma mesma matriz, ou seja, Antônio Simões Ribeiro. Sua mão, direta ou indiretamente, está provavelmente vinculada a esta quadratura em São Domingos, não somente na pujança perspéctica, mas na pujança das formas figurativas. Para além destas figuras centrais, é notório ver a semelhança que encontramos nos telamoni em Santa Cruz (Santarém) e nos eixos transversais da igreja dominicana (Salvador).

A invenção da quadratura em São Domingos é bem complexa e envolve uma longa balaustrada recortada com balcões semicirculares que alçam entablamentos, preparando ainda outra balaustrada recortando o céu atmosférico com o figurado central totalmente frontal ao espectador, situado no eixo perpendicular

da nave, como vimos nas figuras anteriores. Percebem-se fustes lisos, capitéis, provavelmente compósitos, com entablamentos recortados com dentículos, cartelas em forma de volutas, grinaldas trançadas por toda a parte e telamoni que sustentam elementos arquitetônicos, galerias com a presença de putti, arcos construídos com volutas rebaixadas, andares superiores que abrem-se para outros espaços atectônicos, que se multiplicam na disposição da invenção da quadratura, ou seja, uma concepção múltipla de formas que crescem quase ao infinito se não fosse a falta de transgressão da abertura central que interrompe o espaço etéreo para fechar a disposição de infinitude com a iconografia central. Esta pode ser dividida em duas partes, isto é, na parte de cima está Cristo irado com raios em sua mão direita ao lado de Maria e de um anjo que segura uma espada. Na parte de baixo do quadro central vemos São Domingos e São Francisco de Assis próximos ao globo celeste. A cena central é bem dinâmica, pois os anjos se movimentam bem e há uma turbulência significativa de nuvens ocupando mais da metade do centro do figurado. No eixo transversal percebe-se um grande quadro de formato irregular ricamente emoldurado, ladeado por formas arquitetônicas sustentadas por telamoni que funcionam como mísulas. Esta abertura com mais uma cena de São Domingos é sustentada por um longo balcão semicircular erguido por outros pares de *telamoni*.

Logo abaixo os mesmos elementos sustentantes ladeiam uma cartela figurativa (fingimento de estuque), permeada por flores e festões. Este quadro e a cartela se repetem no espelhamento do outro lado do teto. A organização perspéctica neste teto é bem complexa e a abundância de formas arquitetônicas remetem ao formulário usado por Vincenzo Bacherelli em Lisboa, e que pode ter vindo para Salvador com a presença de Antônio Simões Ribeiro. As formas se repetem e a ligação deste teto com o português é inegável. O cromatismo e os efeitos de sombra são

muito fortes, a luz é bem construída e percebe-se uma parte mais clara e outra escura, para além de elementos dourados com folha de ouro dando um efeito lumínico de grande valor e rica luminosidade entre a decoração e o observador. Talvez o artista estivesse pensando nas aberturas reais do próprio edifício e vislumbrando que no interior do templo a luz não é uniforme, portanto, a quadratura poderia espelhar esta dinâmica de modo a tornar os elementos virtuais arquitetônicos mais convincentes e reais. O que rapidamente se pode deduzir é a complexidade da construção virtual arquitetônica, a mensagem iconográfica bem ajustada ao universo da Ordem Terceira de São Domingos, a relação narrativa e historiada dos quadros laterais em comunhão com o pano central e a proximidade do formulário da arquitetura picta associado à decoração da Biblioteca Jesuíta. Quem sabe a biblioteca funcionasse como fonte de inspiração, laboratório ou mesmo objeto de pesquisas por parte dos artistas do tempo de Simões Ribeiro, ou então seus discípulos e colaboradores. Este português permaneceu em Salvador até 1755, data da sua morte. Este teto em São Domingos pode ter sido executado até esta data ou então um pouco mais tarde pelos seguidores de Simões Ribeiro, pois, provavelmente, o edifício já estaria pronto por volta de 1750.

Cabe lembrar que a data de nascimento de José Joaquim da Rocha é 1737, assim, seria prematuro pensar nele como única possibilidade. É importante fazer referência a outros pintores que entre a década de 40/50 poderiam estar ativos em Salvador, junto a Antônio Simões Ribeiro. Retoma-se a José Renovato Maciel, morto em 1691, e Domingos da Costa Filgueira, morto em 1697. Até a data de morte de Simões Ribeiro os dois já seria pintores ativos na cidade, menos José Joaquim da Rocha, que, nascendo em 1737, em 1750 ainda estaria com treze anos de idade e o teto de São Domingos já deveria estar pronto. A despeito disso, Simões Ribeiro poderia ter tido contato estreito com os outros dois pintores. Seriam seus discípulos ou seus colaboradores nas preparações da ossatura arquitetônica desta

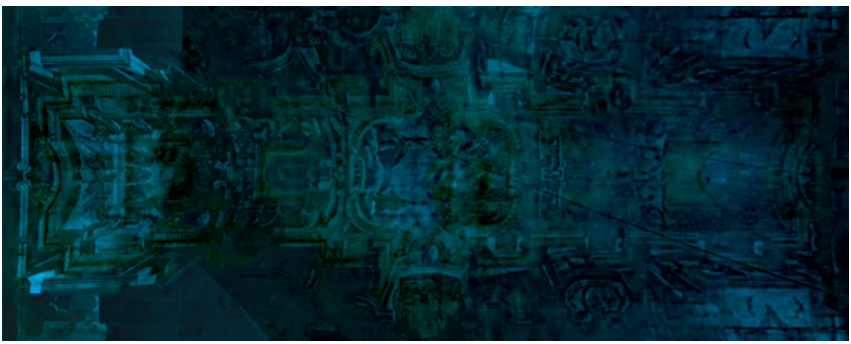
ou de outros tetos? Para não dizer de tantos outros decoradores que deveriam estar ativamente trabalhando em Salvador como figuristas ou pintores para complementos como vasos de flores, algumas ramagens entrelaçadas, detalhes nos capitéis, engras, cartelas figurativas ou mísulas com cabeças figurativas. Ou seja, pintores/colaboradores que poderiam estar vinculados a grupos de decoradores e que receberiam todo o processo operacional da quadratura e da ilusão perspectivada iniciada na década de trinta do período setecentista. São pontos que precisam ser descortinados para o bom entendimento da pintura perspéctica na Cidade da Bahia. Mas são especulações que precisam ser mais bem trabalhadas e investigadas, pois aqui não é o lugar oportuno. A composição perspéctica deste teto deve contar com pontos de fuga múltiplos e não apenas um único. Isso facilitaria muito a visualização da construção arquitetônica, caminhando por variadas zonas na igreja.

No entanto seria preciso um estudo mais avançado, estipulando que tipo de curvatura este teto apresenta, as disposições das ripas na composição do teto, a sua real curvatura e os encaixes nos ângulos, pois percebe-se claramente que a parte angular é repleta de alguns recortes. Isso poderia dificultar a idealização da perspectiva, complicando o alinhamento dos efeitos de emenda entre o eixo longitudinal e transversal. Não obstante, tudo leva a crer que estamos diante de uma quadratura bem organizada e consciente na elaboração das formas que multiplicam o espaço interno do templo: o ajuste das linhas que levam ao ponto central. Cabe ressaltar que os medalhões colocados nos quatro cantos do teto são um artifício muito eficaz e utilizado pelos quadraturistas para evitar as deformações marginais e adaptar a distância que deverá ser aumentada. Este processo operativo pode permitir ver numa única vista mais perspectivas. Como advertia Vignola e mais tarde Palomino, isso deve acontecer nos tetos mais longos e um pouco mais baixos, de modo a reduzir as aberrações marginais e permitir uma visão mais

dilatada. Consequentemente, este sistema resolve o problema dos ângulos e por isso alguns quadraturistas dispõem nos cantos do encontro dos eixos longitudinal e transversal motivos com cartelas narrativas, que quebram e amenizam alguns destes efeitos. Isso será visto não apenas neste teto de São Domingos, mas em muitos outros, tanto em Salvador como em outras zonas do Brasil, entre os séculos XVIII e XIX.

Avançando um pouco na cronologia e antes de comentar sobre o percurso de José Joaquim da Rocha, é relevante inserir na nossa proposta a quadratura do teto da nave da igreja do Convento de São Francisco, na cidade de São Francisco do Conde, na Bahia.[662]

Figura 75 - Igreja de São Francisco do Conde, Salvador; sem data e autoria precisa.



Fonte: Foto de Mateus Rosada.

A idealização das arquiteturas fingidas e a iconografia do figurado remetem ao esquema da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos. Os responsáveis pela idealização da decoração da nave do Convento e Igreja de São Francisco do Conde provavelmente teriam algum contato com os autores de São Domingos, ou então faziam parte do mesmo processo operativo. Numa primeira

[662] A historiografia tradicional atribui esta pintura ao decorador Veríssimo de Souza Freitas (1758-1806). É necessária uma averiguação mais pormenorizada para melhor concluir em relação à autoria deste teto. Veja: Monica Farias Menezes Vicente. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, (dissertação de mestrado, Salvador, UFBA, 2011), p. 278.

análise, percebe-se que a construção perspéctica em São Francisco do Conde é mais simplificada quanto à invenção dos elementos arquitetônicos, mas encontramos as falsas cúpulas no eixo longitudinal e outras aberturas vazadas, no entanto, sem as cartelas figurativas nos eixos transversal e longitudinal, que aparecem em São Domingos. Em São Francisco do Conde os balcões são mais sintéticos e sustentados por grossas mísulas, mas percebe-se os mesmos balcões semicirculares e a orientação dos pontos de fugas fugindo de uma centralidade para dispor-se numa zona de fuga com quatro pontos convergindo para o centro. Enfim, um modelo que sofre influência da igreja dominicana, mas com simplificações tanto na idealização da quadratura como na organização narrativa das figurações.

Na esteira do artifício ilusionista da arquitetura, uma das figuras artísticas fundamentais em Salvador foi o pintor José Joaquim da Rocha (1737-1807),[663] cuja obra mais comentada e reproduzida é a decoração do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, executada entre os anos de 1773 e 1774. Uma decoração bastante complexa e significativa tanto do ponto de vista iconológico como da membrana arquitetônica. O espaço dedicado à pintura é bastante amplo, com uma invenção arquitetônica pictórica com amplitude dos elementos arquitetônicos bem articulados e com variações formais de grande impacto.[664] Acima da sanca real percebe-se que o quadraturista inventa uma série de mísulas que sustentam pares de fustes e balcões semicirculares que projetam um poderoso andar verticalmente até o espaço do figurado central com as duas falsas cúpulas.[665] Estas são de dimensões significativas e podem ter

[663] Monica Farias Menezes Vicente. A *pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, (dissertação de mestrado, Salvador, UFBA, 2011): para o conhecimento deste decorador baiano esta dissertação é o único estudo sistemático e bem documentado que existe. Ver também outras referências anteriores como: Roberto Pontual, *Dicionário da Artes Plástica no Brasil,* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969, p.45; Paulo Roberto Silva Santos, *Igreja e Arte em Salvador no século XVIII*, Criar edições, Curitiba, 2002. Veja a recente publicação: *Pinturas do mestre José Joaquim da Rocha – aquisição de obras para o MNBA,* Luiz Alberto Ribeiro Freire e Robson Luiz Santana Barbosa, Rio de Janeiro, Tecnomuseu, 2023.

[664] O teto tem 633,60m^2.

uma direta relação formal com o tratado do jesuíta Andrea Pozzo. Esta pintura, para além das disposições formais da construção da arquitetura picta, apresenta um processo narrativo bastante complexo e que evidencia a grande capacidade do programador iconográfico em criar uma comunicação plástica entre as cenas e o pano central, de modo a impor um processo retórico e persuasivo no fruidor. O ponto central deste discurso formal e figurativo é a espiritualidade demonstrada no arranjo das formas atectônicas e nas figurações dos eixos longitudinal e transversal. Para além das formas arquitetônicas esta pintura avança com figuras espalhadas por todo o teto entre falsos quadros *"que fazem alusão ao mistério da Virgem, da Eucaristia e a prefigurações de Maria no Antigo testamento. Nas cúpulas fingidas figuram anjos que representam o emblema Mariano e a coroa da Rainha do Céu"*.[666] No espaço das mísulas que circundam todo o espaço decorativo estão dispostas seis cartelas narrativas: O Bom Pastor, Jael, Judite, Anunciação, O transporte do cacho de uvas, A Visitação. Ao lado destas cartelas encontram-se ainda São Gregório Magno; São Jerônimo; Davi; Isaías; a alegoria da virtude e da justiça; a alegoria da fé; Santo Ambrósio; Santo Agostinho; Moisés; o sumo sacerdote Aarão; a alegoria da esperança e a alegoria da caridade.[667] Além destas figurações, ainda se percebem falsos estuques com imagens, *telamoni*, festões e *putti*. Entre os fustes, percebe-se a projeção para outras dependências por detrás dos pares de fustes acima dos balcões semicirculares. No andar anterior ao espaço do figurado e das cúpulas, encontram-se novamente outros *putti* que exibem pequenos medalhões envoltos em decorações de emaranhado de volutas em todo o contorno do pano central com o tema da Imaculada Conceição. Em relação à disposição

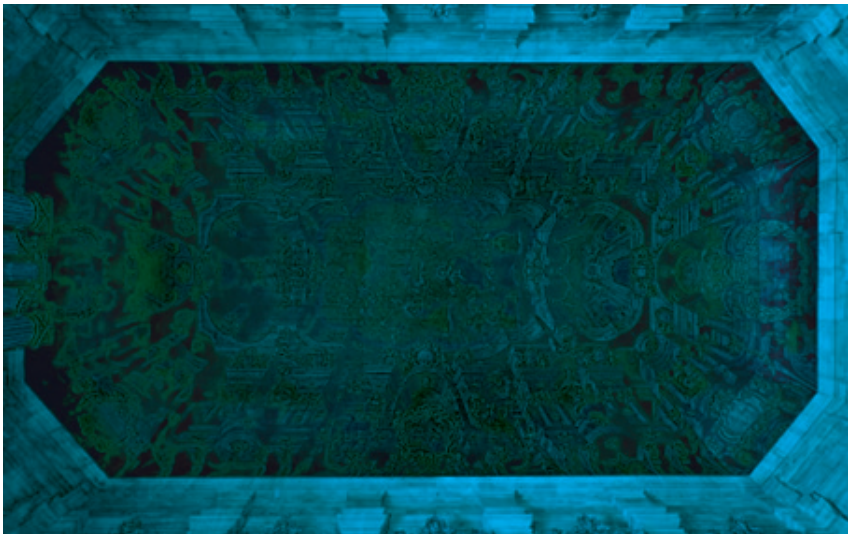
[665] Veja: Paulo Roberto Silva Santos, *Igreja e arte em Salvador no século XVIII,* Criar edições, Curitiba, 2002, p.105: no centro do teto está a figura de Deus Pai, o Espírito Santo, o cordeiro místico, ladeado por São João Evangelista e por São João Batista, a Virgem da Conceição, a alegoria dos quatro continentes e os anjos.

[666] Paulo Roberto Silva Santos, *Igreja e arte em Salvador no século XVIII*, Criar edições, Curitiba, 2002. p.105.

[667] Paulo Roberto Silva Santos, *Igreja e arte em Salvador no século XVIII,* Criar edições, Curitiba, 2002. pp.105-106.

perspéctica, o autor usou a mesma estratégica das cartelas e medalhões nos ângulos para amenizar as deformações marginais da construção dos fustes para o ponto no centro do teto. Este recurso era bem estudado para evitar forçar as linhas de fuga, criando uma zona de fuga no centro do suporte. O mesmo com as colunas laterais do lado mais longo do teto que projetam os pontos de fuga em sentido oposto, formando no centro a imagem de um paralelogramo tipo romboide.

Figura 76 - José Joaquim da Rocha, igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Salvador, 1773/1774.



Fonte: Foto de Aníbal Godim.

Entretanto, e como já foi observado, este pintor trabalhou freneticamente em Salvador não apenas como quadraturista[668], mas também como figurista e dourador. Individualizar as tarefas em relação a este pintor é muito confuso. Sabe-se que muitos pintores se dedicavam à idealização da arquitetura picta e preparavam o suporte para receber a arquitetura fictícia. É notório

[669] As especificações em Salvador precisam ser mais bem identificadas, pois na decoração quadraturistica conta-se sempre com o preparador da ossatura arquitetônica e também com os trabalhos dos figuristas. Este pintor trabalhou intensamente não apenas nos tetos ilusionistas, mas como dourador e pintor de painéis figurativos em diversas igrejas em Salvador.

que, para qualquer decoração perspéctica em suportes planos ou curvos e de grandes dimensões, estes pintores contavam com uma equipe de mais de oito ou dez auxiliares, dentre eles discípulos diretos ou artífices que estavam ali unicamente para compor guirlandas, festões, figuras de putii, cabeças de meninos, vasos de flores, painéis figurativos com cenas narrativas e ajudar na composição da arquitetura ilusória e no figurado central. Portanto, estas separações de trabalho eram já distintas desde a Itália no século XVI, passando por Portugal e agora no Brasil. Diferenciar tais tarefas é uma das coisas mais complexas no estudo da decoração ilusionista no Brasil, entre os séculos XVIII e XIX. Acreditamos que, para a projeção das arquiteturas fingidas em suportes curvos, a tarefa poderia contar igualmente com a ajuda de alguns construtores, mestres de obras (aqueles que edificam) ou mesmo professores das aulas de matemáticas, que em algumas cidades eram frequentes. Não se pode descartar a presença dos engenheiros militares e as aulas de fortificações no Brasil desde o século XVIII em diversas cidades. Entretanto, não podemos comprovar documentalmente e nem afirmar esta relação entre pintores e construtores e/ou professores das respectivas aulas oficiais, como, por exemplo, as aulas do Colégio dos Jesuítas em Salvador, que já funcionavam desde os inícios do século XVII. São especulações e mesmo pontos de fricção para provocar novos estudos ou salientar alguma discussão. Sabe-se que o estudo e o ensino de matemática, da perspectiva, da geometria e de outras disciplinas teóricas eram estudadas também em grande parte do Brasil setecentista nas aulas de fortificações e engenharia militar.[669]

Ao longo da historiografia da arte na Bahia, José Joaquim da Rocha foi citado por diversos pesquisadores na tentativa de dar

[669] Para estas questões sobre as Aulas de Arquitetura no espaço luso brasileiro: Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, *Desenho e Desígnio – o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*, Edusp, São Paulo, 2011; da mesma autora: "Desenhando o Brasil: o saber cartográfico dos cosmógrafos e engenheiros militares da colônia e do império", IN *(org. Antônio Gilberto Costa), Roteiro prático de cartografia: da América Portuguesa ao Brasil Império,* Editora UFMG, 2007, pp. 29-49; Dulcyene Maria Ribeiro, *A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, Matemática e ensino da Engenharia Militar no século XVIII em Portugal e no Brasil,* (doutoramento apresentado à Faculdade de Educação da USP), São Paulo, 2009.

visibilidade e expor o panorama cultural e artístico de Salvador.[670] Este decorador é um dos mais característicos artistas da segunda metade do século XVIII, com obras até por volta de 1796.[671] Entre 1764-1765,[672] era auxiliar, em Salvador, do pintor Leandro Ferreira de Souza, na execução de um painel representando Cristo atado à coluna, destinada ao Recolhimento da Santa Casa de Misericórdia. O seu trabalho de maior destaque foi o teto da nave da Igreja da Conceição da Praia entre 1773 e 1774[673], onde associa à quadratura figurações paralelas ao eixo perpendicular do espectador, sem grandes variações de escorço figurativo, mas com um ilusionismo arquitetônico bem conseguido para as duas falsas cúpulas no eixo longitudinal e outros tantos efeitos da arquitetura fictícia. As falsas cúpulas estão muito próximas do modelo existente no *Perspectiva picturum et architectorum* do jesuíta Andrea Pozzo. Interessante é que a documentação apresentada por Monica Farias não diz que José Joaquim da Rocha teria decorado a nave, mas sim a capela-mor, que, infelizmente já não existe. Outro documento apresentado pela mesma autora afirma que o mesmo decorador teria trabalhado como dourador e como pintor de outros quadros, nunca aparecendo o pagamento para a decoração da nave. O que podemos deduzir é que todos os pagamentos poderiam estar vinculados a uma campanha única de pintura na igreja, entre os

[670] Marieta Alves, Dicionário de artistas e artífices na Bahia, UFBA, Salvador, 1976, pp. 149-150; Carlos Ott, *Pequena História das Artes Plásticas na Bahia, entre 1550-1900*, nº 7, Bahia, 1989, pp. 53-59; António da Cunha Barbosa no estudo "História das Artes e sua Marcha Progressiva na Bahia", R*evista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, nº25, 1900. Muitos outros citaram este decorador, mas fica aqui apenas estas importantes referências iniciais.

[671] Em 1777 foi contratado para trabalhar na Santa Casa de Misericórdia de Salvador, num painel com o tema da *Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel*, para o retábulo do altar-mor da igreja e que ainda existe na antiga secretaria da Santa Casa. Outras obras para a mesma Irmandade podem ser citadas nos anos de 1786 e 1792, como, por exemplo, oito painéis em forma de bandeiras, pintados dos dois lados, para a Procissão, provavelmente os mesmos atualmente conservados no Museu do Estado da Bahia. Entre 1779 e 1780 teria executado a pintura e o douramento do retábulo da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo, na cidade de Salvador, que iria ser destruída por um incêndio, em 1788. Outra obra, atribuída a este pintor, mas que já não existente, foi a pintura do teto da igreja de São Pedro Velho, na cidade de Salvador, em 1786, infelizmente, demolida. Segundo Roberto Pontual, esta pintura foi considerada, por Cunha Barbosa, como a melhor entre as que o artista baiano realizou.

[672] José Joaquim da Rocha nasceu em 1737, assim, neste tempo com Leandro Ferreira de Sousa, ele teria 27 anos.

[673] Monica Farias Menezes Vicente. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, (dissertação de mestrado, Salvador, UFBA, 2011): neste estudo a autora prepara uma série de documentação inédita sobre este decorador. Explora muito bem a documentação e apresenta novidades.

anos referidos. Isto é: a decoração da capela-mor, a da nave, os douramentos e outras pinturas de painéis. Entretanto, vale a pena um estudo mais apurado nos mesmos documentos para tentar esclarecer ou encontrar a referência sobre a decoração da nave. Deve ser lembrado que esta imponente pintura comporta um tipo de trabalho em equipe. Portanto, Rocha poderia estar inserido numa equipe maior que teria a incumbência de decorar a nave, ou então ele próprio estaria liderando outros pintores para a organização de toda estas pinturas no interior desta igreja. Recorde-se que a decoração ilusionista passa por decoradores que inventam o arcabouço arquitetônico e prepara o risco para o madeirame.

Para além destas etapas, deve-se considerar ainda a organização dos cartões, as preparações de tintas, os ajustes geométricos em relação à projeção perspéctica e a escolha dos pintores que completariam os trabalhos com a decoração de volutas, putti, festões, cartelas e todos os elementos figurativos. Percebe-se que neste teto as figurações são abundantes e isso deveria demandar uma equipe muito grande de pintores e decorados especializados. São pontos que ainda precisam ser debatidos e explorados num outro discurso mais específico, não só nas quadraturas da Cidade da Bahia, como ainda nas produções do próprio pintor José Joaquim da Rocha.

A decoração de tetos na Bahia não estaria completa sem a presença de outros artistas ao longo da segunda metade do século XVIII e o avançar do XIX: Veríssimo de Sousa Freitas (1758-1806), Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833), José Teófilo de Jesus (1770-1847), para citar os mais significativos.[674]

[674] Não iremos nos deter nas obras destes três pintores neste momento, por se tratar de um estudo mais genérico. Mas lembrar que dos três pintores referidos aqui, apenas Verissimo de Freitas teria trabalhado de modo mais significativo no século XVIII, os outros dois demandariam uma maior atividade no século XIX.

Desviando nosso olhar, encontramos outro momento do ilusionismo arquitetônico no Nordeste, isto é, a pintura da nave da igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife, recentemente restaurada (2025), executada por João de Deus Sepúlveda. Pintor atuante em Pernambuco em meados do século XVIII, com uma notável obra, descendente de uma linguagem filtrada via Portugal.[675] Este artista esteve ativo cerca de 1760, período considerado como uma espécie de amadurecimento. É importante mencionar que em 1806 vem citado como doador de um oratório com a imagem de Cristo na Cruz e outra de Santo Antônio, deixadas à Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem. No seguimento deste último registro e por dedução, este pintor teria morrido cerca de 1805 ou 1806, ano em que doaria estas imagens. Artista pernambucano, nascido provavelmente entre 1725 e 1730, dedicando-se à música, era descendente de uma família de pintores locais. Nas palavras de Fernando Pio,

> "foi sem contestação, o pintor máximo de seu século, em Pernambuco, e, excepção feita às pinturas da igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira do Carmo do Recife, hoje retocadas e quase irreconhecíveis, as obras de arte deixadas por esse grande artista fazem ainda, o encanto e o deslumbramento de todos aqueles que as contemplam".[676]

Segundo a historiografia tradicional, entre 1760-1761 fora contratado para a realização de diversos painéis sobre a vida de Santa Teresa e a pintura do forro de madeira, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Recife.

A quadratura inventada em São Pedro dos Clérigos apresenta um caráter bastante interessante quanto ao uso das falsas

[675] Não foi possível ainda identificar a relação entre este pintor, os modelos utilizados ou a sua formação profissional como artista, como quadraturista e como conhecedor da tratadística da época.
[676] Esta citação de Fernando Pio foi retirada de Roberto Pontual, *Dicionário das artes plásticas no Brasil,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p.486.
[677] Cfr. Roberto Pontual, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969, p.486.

arquiteturas. O teto é octogonal e deve ter sido encomendada entre 1764 e 1768, recebendo o pintor por este trabalho a quantia de 450$000.[677] Trabalho de grande fôlego, principalmente pelas dimensões materiais do suporte (uma abóbada facetada em madeira), como também pela rica construção de uma espacialidade de soberba força inventiva. Pode-se, sem sombra de dúvida, considerar João de Deus Sepúlveda o mais significativo pintor desta região. Com formação local, provavelmente teria frequentado a aula de fortificação da Cidade do Recife e, quem sabe, ter conhecido o tratado de Diogo da Silveira Veloso[678], *Opúsculos geométricos*, escrito e divulgado no Brasil em 1732. Outra provável ligação era o contato com o engenheiro militar português José Fernandes Pinto Alpoim, que chegara ao Rio de Janeiro em 1738 como professor na aula de artilharia da cidade, morrendo em 1765 na mesma cidade. O trabalho realizado em Recife, na Igreja dos Clérigos, indica um profundo conhecimento de matemática, de geometria e de perspectiva para a idealização da quadratura, fruto de atenta pesquisa nos tratados que naquela época existiam, absorvidos e colocados em prática por este artista.

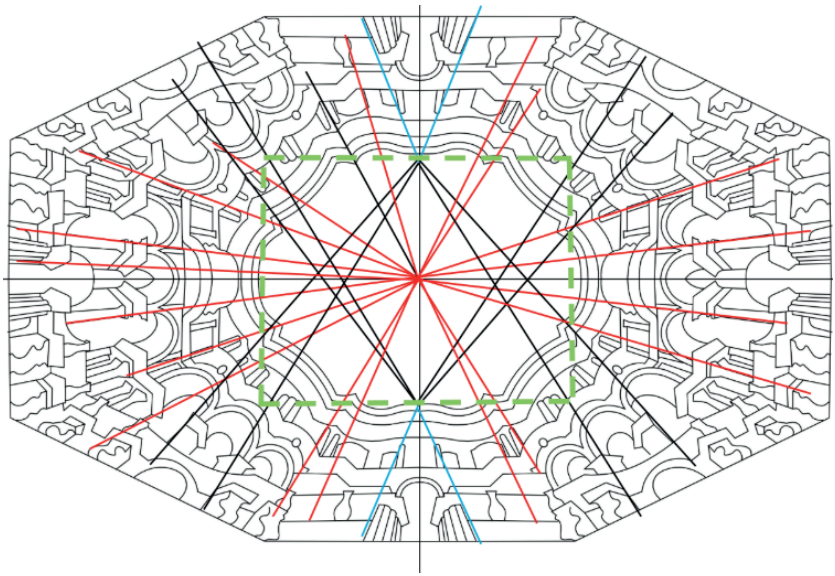
Figura 77 - João de Deus Sepúlveda, Igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife, 1764.



Fonte: Foto do autor.

[678] Cfr. Rafael Moreira, "Tratados de Arquitectura", *Dicionário da arte barroca em Portugal,* Direção de José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Editorial Presença, 1989, p. 494.

Figura 78 - João de Deus Sepúlveda, igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife, 1764, detalhe.



Fonte: Tiago Cunha.

Figura 79 - João de Deus Sepúlveda, igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife, 1764, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

Figura 80 - João de Deus Sepúlveda, igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife, 1764, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

O forro octogonal da nave da Igreja dos Clérigos deve ser visto como uma obra-prima, pela majestosa sucessão de espaços vazados, na composição da arquitetura fingida. Uma construção de cerca de 1728, segundo o projeto de Manuel Ferreira Jácome, pode-se pensar numa relação entre esta igreja e a dos Clérigos da cidade do Porto, iniciada em 1732.[679] As arquiteturas aqui imaginadas abrem-se em arcos, numa procura de espaços cada vez mais amplos. Estes aspectos são muito importantes, porém não mais do que a própria obra em si, aqui representada e que deve ser vista como um todo em harmonia com a planta octogonal da edificação. Este é um espaço totalmente construído com duas formas de visualidade ou com duas leituras na criação da espacialidade do engano do olho. Enquanto as arquiteturas pintadas sustentam um espaço cercado por uma balaustrada movimentada e que circunda todo o suporte, o outro campo visual situa-se quase independentemente de modo frontal, e que

[679] Em relação a plantas octogonais deve ser dito que em São Pedro dos Clérigos o octógono é visto exclusivamente no interior, pois no exterior é mantido a planta retangular. As igrejas de Nossa Senhora do Rosário, a Matriz do Pilar, em Ouro Preto, a de São Pedro de Mariana e a de Nossa Senhora da Glória do Rio de Janeiro, deixam transparecer toda a sinuosidade do interior, acusando uma real construção octogonal.

corresponde aos tradicionais figurados centrais. De uma maneira bastante apropriada, João de Deus Sepúlveda institui um único ponto de fuga para a construção da quadratura, que faz convergir toda a atenção para o arrombamento do suporte. No centro, outra forma, mais frontal e finita, interrompe o rasgamento perspéctico e obriga os olhos do espectador a recuarem e contemplarem exaustivamente cada pormenor e cada parte da estrutura da arquitetura pintada. Como tema central, encontra-se São Pedro abençoando o mundo católico numa proporção gigantesca, com a mão direita, e sustentando na esquerda a cruz papal. É a narrativa desta pintura que equilibra um efeito de extraordinária força e dramaticidade. Basta que se note o grande arco, situado atrás do santo, num rico e majestoso pórtico em perspetiva, abrindo espaço para o trono e para a presença da Divindade e a sua bênção.

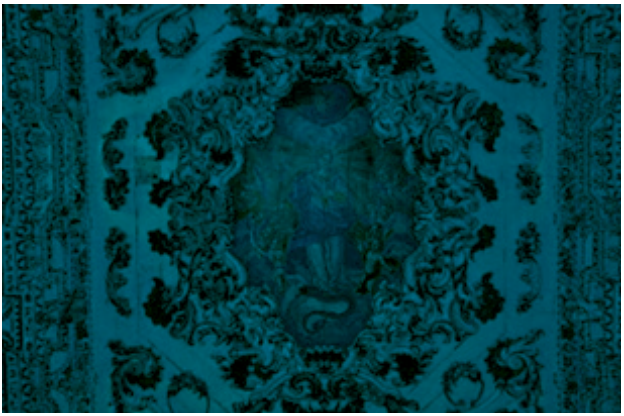
Todo o espaço é praticamente desmesurado, com as construções arquitetônicas exageradamente maiores em relação à disposição figurativa, seja o trono com a figura do santo, seja em relação a todo o grupo de personagens que acompanham e circundam todo o figurado central. Tudo se abre como um óculo medial isolado pela potente balaustrada, que isola a quadratura do discurso historiado. É um interior cênico e um exemplo paradigmático da estreita analogia entre as diversas tipologias que existem entre o espaço eclesiástico e o espaço teatral. A organização planimétrica da área interna e a distribuição dos ambientes fazem pensar numa espécie de sequência e de concatenação ao mesmo tempo, no que se refere aos espaços teatrais, como por exemplo a plateia, o palco e os bastidores[680]. Exatamente como nos chama a atenção Marcello Fagiolo para os interiores de igrejas brasileiras, que transmitem uma ideia de culto privativo do monarca e de sua corte, em ambiente íntimo, conjugação de riqueza e de elegância, no palco, articulando em diferentes níveis correspondentes a diversos estratos das

[680] Cfr. Marcello Fagiolo, L'Effimero Barocco, *Strutture della festa nella Roma del' 600*, Roma, Bolzoni, Editore, 1978; "Il gran teatro Barocco", *Mostra Barocco Latino Americano,* Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1980: este último com uma análise muito interessante.

classes e das categorias sociais: a capela-mor será o local da representação, do triunfo e da apoteose.

No encalço dos espaços cenográficos e ainda na cidade do Recife, deve ser lembrado a decoração interna da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, como outro exemplo precioso deste conceito de divinização e apoteose. Tudo ali é marcado pela talha branca, pelo douramento do relevo e pela disposição dos quadros emoldurados em formatos sempre diferentes.

Figura 81 - Igreja da Conceição dos Militares, nave, Recife, figurado central.



Fonte: Foto do autor.

Figura 82 - Igreja da Conceição dos Militares, nave, Recife, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

Figura 83 - Igreja da Conceição dos Militares, nave, Recife, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

Figura 84 - Igreja da Conceição dos Militares, nave, Recife, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

Figura 85 - Igreja da Conceição dos Militares, nave, Recife.



Fonte: Foto Percival Tirapeli

Figura 86 - Igreja da Conceição dos Militares, nave, Recife, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

Um espaço interno pouco lembrado pela historiografia da arte, é um belíssimo exemplar das capacidades da cultura artística do litoral brasileiro em multiplicar espaços, não apenas pictoricamente, mas de forma tectônica e teatral, ao mesmo tempo. O ambiente é retangular, coberto por um forro de madeira plano, ricamente ornamentado em talha. No fundo está o arco triunfal e a capela-mor de pequenas dimensões, com um retábulo

tridimensional, totalmente branco e dourado, organizado por dois pares de colunas torsas, robustas, com capitéis compósitos e, sobretudo, com um entablamento resumido e sintético. Acima do capitel é de notar a composição de faces de putti que ornamentam este espaço normalmente destinado às decorações das métopas ou dos triglifos, segundo a tratadística; no entanto, aqui, o seu conteúdo e a sua intenção é exclusivamente ornamental.

Nas paredes da capela-mor estão dispostos dois grandes quadros que fazem pensar no mesmo artista para os quadros figurados no teto, inseridos na avalanche ornamental da talha branca. O único espaço literalmente decorado desde o rodapé até o encontro com o teto é a parede fundeira da capela-mor, no arco triunfal emoldurando dois grandes painéis. As paredes laterais são brancas, seccionadas por janelas de sacada intermediadas por um púlpito de ambos os lados. Acima das janelas, encontra-se a sanca, muito ornamentada, a separar o espaço liso das paredes do espaço da decoração do teto. Neste turbilhão de formas e cores, esta rica cornija prepara o espaço para uma platibanda ligeiramente ondulada na qual assentam os telamoni. O aspecto mais curioso do interior desta igreja é o fato de todo este espaço e toda esta fábrica ornamental ser fictícia; mas, no entanto, não é uma obra pictórica, ao contrário, verdadeiramente construída como um pequeno universo figurativo, um exíguo reino cenográfico onde os atores são os santos, a Virgem, os telamoni, e onde o cenário se assume como próprio espaço edificado, em que a liturgia transforma espectadores em verdadeiros fiéis no reino celeste, e ao mesmo tempo em atores do próprio ecumenismo ali experimentado.

Tudo é construído em madeira, em dimensões reduzidas, falsas como uma convincente cenografia. Se nos exemplos anteriores encontramos a pintura de falsa arquitetura, aqui deparamos com a "real construção da falsa arquitetura", jogo do engano visual tão difundido na perspectiva e na tratadística

barroca. O espectador deste mundo cenográfico transforma-se em observador privilegiado em balcões e em balaustradas, numa verdadeira máquina para os sentidos, como palco de observação e ao mesmo tempo lugar para a graça divina. O remate abaixo da sanca faz ilusão de um drapeado que simula a ideia de parede transformada em cortinado e que abre espaço para os balcões construídos, impossíveis de serem povoados diante da sua reduzida dimensão e fraqueza arquitetônica. Tudo passa a ser controlado como puro simulacro e finzione. O olhar confunde o observador que se sente integrado nesta festa barroca, numa contemplação celestial inédita e distante da Europa. Neste palco cênico da pintura decorativa aplicada aos tetos no Brasil setecentista, a luz teatral torna-se funcional e significativa integração entre ator e realizador. Este foco decorativo em Recife é um exemplo de competência decorativa e integração entre arquitetura, espaço interno e cenografia. Tudo entre engano e desengano, ironia e tramoia.

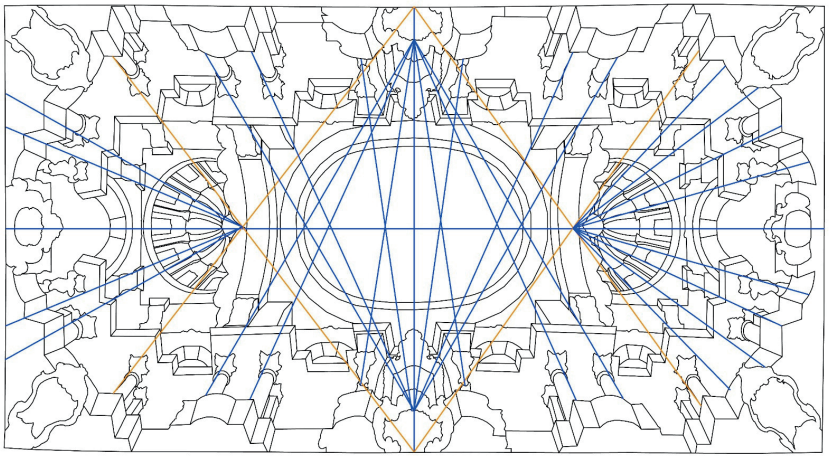
A quadratura no Brasil setecentista, e principalmente no Nordeste, é complexa e rica em ousados modelos e linguagens, por isso após o conhecimento deste espaço pernambucano é conveniente voltamos novamente ao foco decorativo de Salvador. Neste contexto, vamos privilegiar a quadratura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória em seus aspectos inventivos e formais da escolha da arquitetura fictícia. É importante que se diga que não é obrigatório o compromisso construtivo dos elementos arquitetônicos. Isso significa que não é imperativo que o quadraturista faça a sua invenção a partir de formas arquiteturais que poderiam ser construídas e realmente elevar o edifício.

Figura 87 - Domingos da Costa Filgueira, igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, Salvador, 1769/1770, forro da nave.



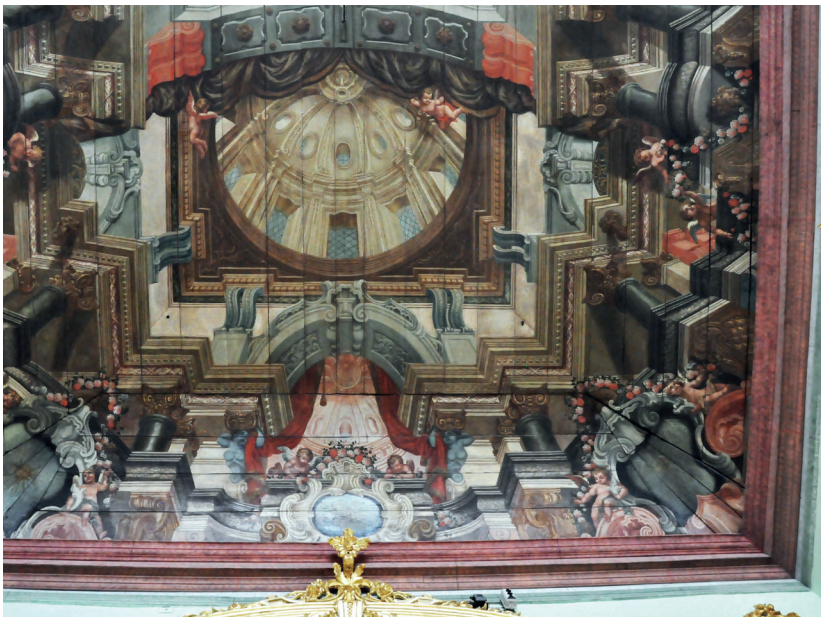
Fonte: Mateus Rosada.

Figura 88 - Domingos da Costa Filgueira, igreja de N.S. da Glória - proposta de linhas perspécticas



Fonte: Pedro Zanatta Miranda Horn.

Figura 89 - Domingos da Costa Filgueira, igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, Salvador, 1769/1770, detalhe.



Fonte: Foto do autor.

Andrea Pozzo foi bastante criticado por isso, quando coloca mísulas sustentando pares de fustes, e apresentou sua resposta no seu tratado. No caso da Saúde e Glória a função é a mesma, simplesmente criar um efeito decorativo alongando a nave e propondo um espaço que internamente a igreja não tem. A quadratura nesta igreja é distribuída em quatro fases, isto é, os elementos com fustes, semibalcões e arquitrave que circundam todo o teto, a parte central com duas cúpulas em escorço e um óculo central com o tema da Assunção de Maria com anjos escorçados num céu dourado. Em cada eixo da igreja, longitudinal e transversal, percebe-se uma cartela com festões e pares de *putti*, repetidos nos ângulos que fecham e fazem o papel de alinhamento dos fustes sustentados por mísulas.[681] Este é o primeiro andar, que prepara o espaço ao segundo, com uma arquitrave bem prolongada e diversas mísulas que irão

[681] As cartelas dos ângulos são mais alongadas e as do eixo longitudinal são um pouco menores.

sustentar toda a parte central com as cúpulas e o óculo maior. Entre os dois espaços percebe-se nitidamente volutas em forma de arcos falsos, o que cria uma maior verticalidade e projeta um equilíbrio ao efeito geral, para dar mais grandeza à volumetria no intradorso da nave, que não é muito curva (quase plana). A projeção de toda a arquitetura pintada é bem estruturada em dimensões e proporcionalidades. Os putti que acompanham os festões localizam-se nos balcões semicirculares e se encontram no eixo longitudinal e transversal. Eles aparecem de modo bem conseguido e numa proporcionalidade compatível com o espaço em que se localizam. No eixo longitudinal, no centro do teto, há uma grande cartela figurativa com flores volumosas e um espaço nas janelas de engras,[682] coroado por quatro pares de volutas, que formam arcos localizados por trás dos pares de fustes nos balcões semicirculares. Aqui aparecem *telamoni* no lugar dos fustes e que sustentam a abertura ovalada no centro da nave.

Figuras 90 e 91 - Domingos da Costa Filgueira, Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, Salvador, 1769/1770, pormenores dos telamoni e das engras.



Fonte: Foto do autor.

[682] Veja, T. Lino de Assunção, *Diccionario dos Termos d'Architectura*, 1731, p.62: *Canto formado por duas paredes*. (ângulo reentrante formado por duas paredes). Cirilo V. Machado na sua obra *Collecção de Memórias (...)*, p. 145: cita este elemento arquitetônico pintado por Antônio Pimenta Rolim. Provavelmente um elemento frequente tanto na dimensão construtiva, como na fictícia. Cirilo nos diz: *Antônio Pimenta Rolim pintou tectos nos palácios e igrejas de Lisboa usando de indústria para não dar conta das engras nos Corpos de Architectura, os quais arnatava para adoçar a aspereza das sombras (...)*.

A luminosidade e o cromatismo em toda a quadratura expõem um bom conhecimento por parte dos decoradores (não podemos pensar que apenas Domingos da Costa Filgueira tenha feito todo este teto sozinho, pois sabemos que estes suportes eram realizados por um trabalho de oficina, talvez entre sete a dez colaboradores, em diferentes atividades e competências), pois percebe-se, nos elementos arquitetônicos, a preocupação com a localização das sombras e dos efeitos de profundidade, em função da entrada da fonte de luz. O grande óculo central com o tema da Assunção é compartilhado com dois grandes anjos escorçados e pares de rostos de *putti* circundando a figura de Maria num céu entre tons de azul e um forte dourado.

Percebe-se que Maria encontra-se sentada num emaranhado de nuvens e projeta-se verticalmente para o espaço celestial. Tanto as figuras escorçadas como os putti aparecem recortados e isso pode indicar que esta parte central estava mais desgastada pelo tempo e o restauro pouco pôde fazer.

A composição central remete a tantas outras realizadas entre os séculos XVI e XVIII entre a Itália e o mundo ibérico, cujo modelo naturalmente desembarcava na América Portuguesa e se espalhava por todos os cantos onde os tetos tinham força para se erguerem pictoricamente. Naturalmente uma composição a partir de gravuras, possivelmente de Carlo Maratta ou Francesco Rosa, a partir de Annibale Carracci, mas ficam aqui algumas indicações a serem verificadas e confirmadas. Um ponto interessante neste teto e que merece uma atenção individualizada são as duas cúpulas fictícias situadas próximas ao óculo central, no teto da nave.

Figura 92 - Domingos da Costa Filgueira, Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, Salvador, 1769/1770, falsa cúpula acima da entrada e antes da capela-mor.



Fonte: Foto do autor.

Figura 93 - Domingos da Costa Filgueira, Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, Salvador, 1769/1770, detalhe da falsa cúpula acima da entrada e antes da capela-mor.



Fonte: Foto do autor.

Como já foi apontado em epígrafe, as cúpulas estão sempre presentes na quadratura dos tetos em igrejas do litoral e nas de Minas Gerais, mas são pouco referidas e às vezes negligenciadas pela historiografia da arte. Estes elementos arquitetônicos são fundamentais para a linguagem formal dos nossos tetos, seja no Norte, no Nordeste ou no Sudeste. É evidente que são estruturas dispostas num processo ilusório e que dificilmente poderiam

se sustentar materialmente. Aqui está a beleza do ilusionismo, sua força retórica e persuasiva, pois com poucos elementos estruturais ergue-se uma espacialidade que dá sentido tectônico a um interior com pouca invenção arquitetônica. Neste teto as duas cúpulas são projetadas verticalmente por pares de mísulas e o arco em forma de voluta. Isso acontece nas duas cúpulas situadas entre a *pose* [683] central. A falsa cúpula acima da porta de entrada é menos luminosa e tênue; se fosse construída receberia menos luz natural da entrada da igreja. Ambas estão com o ponto de fuga fora do espaço pictórico de modo que a visão correta para a visualização se localize nos extremos do painel central e, portanto, temos dois pontos de fuga para estas duas cúpulas (um ponto para cada uma) e outros dois pontos para os fustes no eixo longitudinal. Isso demarca o lugar da pose com o espaço adequado para que o espectador possa contemplar de modo apropriado as duas cúpulas e a trama arquitetônica lateral: o decorador criou uma zona de fuga apropriada para evitar pequenos distúrbios ópticos. O centro com a Assunção ainda se mantém como um quadro recolocado, que neste campo de visualização para os efeitos perspécticos da quadratura se restitui claramente ao fruidor. As duas cúpulas são dispostas com janelas em engras com pilastras decoradas e com vidraças. Acima dos espaços destas pilastras veem-se arcos ladeados por pequenos óculos que projetam novamente a um espaço fora da quadratura, com vidraça fechada por gradeamento. Os exemplos de falsas cúpulas com janelas e óculos envidraçados são vistos ainda na decoração do teto da Matriz da Divina Pastora em Sergipe, em uma igreja em Montepulciano e em Turim, na Igreja de São Domingos, esta executada em 1770, ambas em Itália. Portanto, espécimes frequentemente usados, seja no Brasil ou

[683] A palavra pose (seria a posição frontal do tema central) é usada no documento que contrata o pintor Domingos da Costa Filgueiras para se referir ao quadro recolocado. Seria talvez uma expressão usada naquela época para individualizar o tema central? Seria a pose uma expressão para fazer referência ao uso constante da gravura, que já apresentava uma "pose", e bastava repeti-la como estava, repetir a gravura ou compor alguns acrescentos ou modificações, com duas ou mais gravuras, de modo a contentar os comitentes.

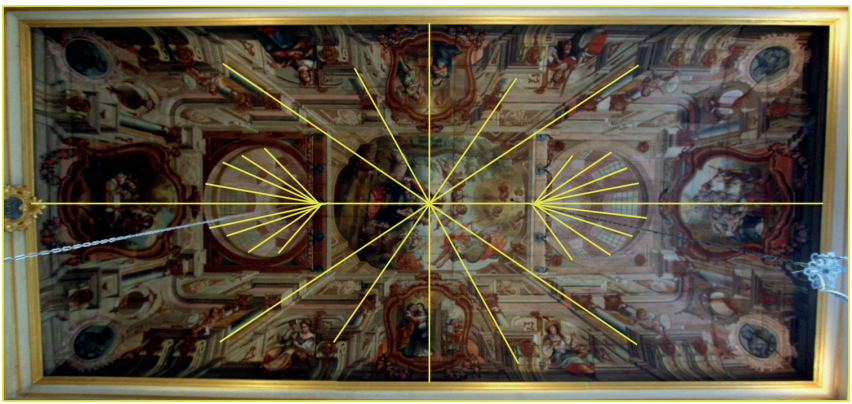
na Itália, num mesmo período cronológico. Os exemplos acima referidos ainda são similares ao ilusionismo das falsas cúpulas do Convento da Lapa e na Matriz de Santo Antônio da Purificação, em Salvador e em Santo Amaro. Em todos estes tetos percebem-se janelas abertas com gradeamento. O exemplo em Divina Pastora é muito parecido e pode ter vindo da uma mesma matriz. Pode-se pensar que seria um modelo ou um formulário mantido por alguma oficina de quadraturistas do Nordeste. Tanto em Sergipe como em Salvador, nas falsas cúpulas aparecem janelas envidraçadas, alongadas, e nervuras em forma de óculos. Não se pode deixar de referir que Sergipe pertenceu geograficamente à Bahia, para além de uma influência cultural muito grande exercida por Salvador, como capital do Governo Geral. A cidade de Salvador foi um importante porto de entrada e de saída, e isso exerceu uma dinâmica cultural/artística bastante ampla em inúmeras cidades do Nordeste.

Figura 94 - Nossa Senhora da Saúde e Glória, Salvador.



Fonte: Foto do autor.

Figura 95 - Igreja Matriz da Divina Pastora, Sergipe.



Fonte: Foto do autor.

O teto em Divina Pastora e o da Saúde e Glória se estruturam com uma trama arquitetônica muito similar. Ambas apresentam uma abertura central para o tema principal, ladeado por falsas cúpulas. Estas são sustentadas por colunas mais robustas em Sergipe, e a de Salvador são sustentadas por mísulas. O teto em Divina Pastora é mais longo, e como apresenta colunas, se torna mais elevado em relação ao de Salvador. Entretanto, não iremos nos aprofundar nesta relação entre estes dois tetos, apenas mencionamos o modelo de cúpulas pintadas, que podem ter saído de uma mesma linguagem formal, de uma mesma fonte inventiva. Percebe-se que os dois tetos apresentam suas particularidades, com dispositivos estruturais ainda diversos. Basta lembrar que no teto da nave da Matriz de Divina Pastora temos quatro grandes cartelas figurativas que não aparem em Salvador, na Igreja da Saúde e Glória, mas neste momento, estamos refletindo apenas sobre as composições das falsas cúpulas, e neste contexto formal elas se aproximam em suas disposições plásticas.

Outra ponderação que se pode fazer em relação a estes tetos que usam as falsas cúpulas próximas ao quadro central é refletir sobre a sua origem formal. Pode ser que seja uma invenção

propriamente surgida no Brasil setecentista, justamente para dinamizar e enriquecer o interior dos templos muito simples, pois as paredes eram lisas, com aberturas de grandes janelas. Os nossos interiores eram sempre mais despretensiosos do ponto de vista da complexidade arquitetônica interna. Os exemplos de cúpulas fingidas em Portugal são pontuais, mas dificilmente acontecendo em suportes abobadados da nave, como acontecem nas igrejas em Salvador ou em outro local da América Portuguesa. Estes exemplos de falsas cúpulas, como na Igreja da Saúde e Glória, em Divina Pastora, na Igreja da Lapa ou em outras localidades em todo o Brasil apresentam certa similitude com alguns exemplos produzidos por Cosmas Damian Asan, por Borromini, por Carlo Maderno ou em algumas decorações na Polônia ou na Cracóvia. São formulários muito parecidos e que devem ter circulado desde os tratados de Andrea Pozzo, Jean Dubreuil, Sebastiano Serlio, Guarino Guarini, Palomino ou Vignola, para citar alguns que se constituíram numa rede de difusão do conhecimento arquitetônico e perspéctico, entre os séculos XVII e XVIII. O interessante é que estes modelos de falsa cúpula não vieram exclusivamente de tratados de perspectiva, mas podem ter vindo e chegado ao Brasil a partir de tratados de arquitetura, fossem eles completos ou apenas fólios avulsos em alguma oficina especializada na invenção destas ilusões arquitetônicas. Os modelos devem ter vindo de gravuras e coordenadas na invenção dos tetos ilusionistas de acordo com o decorador, os comitentes, os programadores iconográficos e os preparadores de cena que projetaram os desenhos perspécticos para o suporte. Esta divisão de tarefas no Brasil não é muito evidente, mas decerto existiram. Infelizmente, identificar estas tarefas se torna muito complexo, principalmente sem uma documentação que informe as diretrizes da encomenda ou mesmo de possíveis críticas literárias da época. Nos tetos ilusionistas em algumas igrejas italianas, a nave contava com uma decoração que poderia continuar a estrutura tectônica do interior da igreja, como as paredes, e no espaço central um arrombamento atmosférico, como se anulasse o suporte matérico do edifício.

Isso aconteceu com a decoração da Igreja de Santo Inácio em Roma, executada por Pozzo, mas também, na Igreja *del Gesù,* com a abertura cromática e lumínica elaborada por Giovanni Battista Gaulli, porém sem os efeitos da arquitetura pintada. É possível ver estes exemplos desde o século XVIII, até outros espécimes em Florença, Bolonha ou mesmo em Madri.[684]

Neste pequeno exame, nossa intenção é apenas pontuar alguns exemplares com especificidades diferentes, de modo a criar uma rede de difusão não apenas do gênero quadratura, mas de alguns formulários em tratados ou mesmo em obras, entre os séculos XVI e XVII, e que poderiam estar vinculados com as invenções de cúpulas fingidas na Bahia ou em outra localidade no Brasil. Naturalmente não significa que estes exemplos em Itália viriam diretamente para o espaço da América Portuguesa, mas são modelos que estão em trânsito cultural desde os Quinhentos até os Setecentos, e que podem reaparecer no nosso espaço entre o Norte e o Sul do Brasil. Pretende-se ver e pensar melhor sobre estes espécimes, aproximando alguns modelos, para poder refletir e retirar novas conclusões no estudo sistemático da quadratura no Brasil, entre os séculos XVIII e XIX. No caso das igrejas em Salvador, este espaço central é totalmente tomado pelo figurado. É neste espaço medial que as duas falsas cúpulas fingidas simulam uma maior dinâmica arquitetônica em toda a visibilidade do teto da nave. Salvo na decoração da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão em Salvador, onde a quadratura apresenta-se como uma moldura arquitetônica circundante ao espaço atmosférico, que se abre em rasgamento matérico do suporte.

[684] Para a decoração em Madrid, veja: Sara Fuentes, "El pintor se hace cientifico – un approccio alla scuola quadraturista delle corte spagnola ca. 1670-1725", (org. Mathias Bleyl e Pascal Dubourg Glatigny), IN *Quadratura, Deutscher Kunstverlag*, 2011, pp. 97-109; da mesma autora: "El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva", IN *Varia Historia,* Vol. 32, n.60, 2016, pp. 611-637; David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses – Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

Figura 96 - Igreja do Boqueirão, Salvador, sem autoria e sem data comprovada.



Fonte: Foto de Mateus Rosada.

O Boqueirão apresenta, no espaço celeste, uma espécie de aparição dourada com nuvens circundando a Virgem e a Santíssima Trindade. Isso corrobora e demonstra como a quadratura no Brasil é plena e complexa na dinâmica iconográfica e nos modelos da arquitetura picta. Os trabalhos pictóricos na Igreja da Saúde e Glória estão documentados em 28 de agosto de 1769[685] na cidade da Bahia: a pintura do teto, o douramento de toda a capela e o trono. No referido documento aparecem três mestres pintores: Domingos da Costa Filgueiras,[686] José Renovato

[685] Documento apresentado por: Monica Farias, *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, mestrado apresentado na Escola de Belas Artes, Salvador, 2011, p. 267.

[686] Sobre este artista veja: Roberto Pontual, *Dicionário das artes plásticas no Brasil, Rio de Janeiro*, Civilização Brasileira, 1969, p. 215: Segundo este dicionário este pintor teria em 1756 encarnado imagens na igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador; em 1770 está trabalhando na igreja da Ordem terceira de São Francisco da Penitência para pintar a secretaria e o forro do primeiro pavimento (desaparecido); em 1778 recebeu pagamentos para trabalhar na Santa Casa de Misericórdia, em Salvador. Segundo Monica Farias, *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, mestrado apresentado na Escola de Belas Artes, Salvador, 2011, pp. 266-268: entre 1770/1777/1778 trabalhou na ordem terceira de São Francisco e o Carneiro na Santa Casa de Misericórdia (o Carneiro é o espaço em baixo da sacristia, hoje se chama ossuário; a Carneira era o espaço onde eram sepultados os provedores e benfeitores; a referida pintura, provavelmente, seria então o espaço entre os arcos das Carneiras); pertenceu à Ordem de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, onde foi enterrado, morrendo em 1 de maio de 1797. Nesta igreja encarnou imagens do Passo da Quaresma. Em 1778 pintou a corrente da lâmpada e em 1779 os assentos da mesa e o cadeiral do coro da igreja da Santa Casa de Misericórdia, todos em Salvador.

Maciel[687] e José Joaquim da Rocha.[688] Diante de uma série de percursos, entre conversas e ajustes de preços, os mesários decidiram pela contratação de Domingos da Costa Filgueiras.

A decoração do teto da Igreja da Saúde e Glória em Salvador permite conhecer a capacidade do decorador Domingos da Costa Filgueiras como um quadraturista de significativa capacidade inventiva. Cabe ressaltar que a decoração desta igreja se encontra em meio a três figuras importantes no cenário artístico em Salvador da segunda metade do século XVIII, e que corresponde a uma ligação muito próxima com os modelos deixados pelo português Antônio Simões Ribeiro. Assim, José Joaquim da Rocha, Domingos da Costa Filgueiras e José Renovato Maciel são nomes que precisam ser descortinados e retirados da obscuridade. Para além dos estudos sobre as obras é preciso olhar com mais atenção os protagonistas, sejam eles peças-chave ou apenas colaboradores. Isso identifica uma cultura artística específica e nos permite visualizar com mais clareza o cenário artístico. Estes três nomes pertencem a um mesmo momento e podem ter trabalhado juntos numa mesma campanha ou em obras distintas, mas com alguma colaboração. Assim, temos Antônio Simões Ribeiro, morto em 1755; Domingos da Costa Filgueiras, em 1797; José Renovato Maciel, em 1791; e José Joaquim da Rocha, em 1807. Estes nomes fizeram a pintura perspéctica da segunda metade do século XVIII e influenciaram outros tantos decoradores que vieram a trabalhar entre meados desse século e o avançar do século seguinte, já referidos anteriormente. O nosso escopo foi o de divulgar a decoração da nave da igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, de modo a projetar o nome do pintor Domingos

[687] Sobre este pintor veja: Veja Roberto Pontual, *Dicionário das artes plásticas no Brasil,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 327: em 1763 pintou e decorou o forro da capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia, em Salvador, recebendo 200$000.

[688] Veja o trabalho exaustivo sobre este decorador em: Monica Farias, A *pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, mestrado apresentado na Escola de Belas Artes, Salvador, 2011: sobre José Renovato Maciel a mesma autora informa ainda que foi admitido em 1772 na Ordem Terceira do Carmo e ainda recebeu a titulação de Alferes Pintor, morrendo em 29 de setembro de 1791.

da Costa Filgueiras. Descortina-se uma pintura e um decorador pouco referido como protagonista dos tetos baianos. Filgueiras é um nome que precisa ser investigado e associado a outros decoradores desta segunda metade do século XVIII. A linguagem da segunda metade do Setecentos se formou a partir de processos epistemológicos da primeira metade, e com os formulários deixados por Simões Ribeiro. Será a oficina de Domingos da Costa Filgueiras um local de aprendizado, de elaboração dos elementos formais da quadratura da segunda metade do século XVIII, onde se aperfeiçoava a decoração ilusionista? Vale a pena investigar mais sobre estes cenógrafos e decoradores de tetos, tão ativos na Cidade da Bahia.

Na continuidade do ilusionismo perspéctico em terras da América Portuguesa, e entre o norte e o sul, destaca-se uma nova gramática oitocentista dos tetos pintados, que pode ser visualizada com a presença de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), considerado pela historiografia brasileira o maior expoente da pintura de tetos nesta antiga Capitania do ouro, entre o fim do século XVIII e a primeira metade do século XIX, apesar da sua produção mais evidente se concentrar no período oitocentista. Sua competência não será discutida neste momento e nem sua capacidade produtiva. A quadratura em Minas Gerais está ainda em fase de estudo, portanto, estabelecer o maior expoente seria um atrevimento acadêmico, mas fica aqui uma referência já consolidada pelos estudos anteriores. O que importa é ter em mente uma proposta mais assertiva e mais atualizada. Os adjetivos ficam apenas no envolvimento da história ou da historiografia. Os tetos mineiros são abundantes e com especificidades extraordinárias, assim, encontrar um nome como máxima expressão pode ser precipitado.

O núcleo da quadratura ainda se projetará com especificidades diversas na Capitania do ouro, com um ciclo de pinturas de

tetos que caracterizará o esvaimento das pesadas quadraturas, instituindo uma maior ligeireza na elevação das arquiteturas pintadas, quase numa total desintegração ou desmembramento tectônico. A cultura artística no Brasil entre os séculos XVIII e XIX encontra na quadratura um momento de grande expressão e pode ser considerada um dos episódios de maior relevo na história da arte brasileira. A força do ilusionismo é notória em todo o espaço sul (e não só), com formulários diversos nos diferentes núcleos geográficos, como acabamos de ver na franja litorânea. Assim, a pintura ilusionista transforma o ambiente real, podendo transformá-lo numa nova concepção espacial, envolvendo comitentes, e o público em geral, numa nova composição espacial de grande efeito cenográfico.

Deste modo, vislumbra-se a dinâmica cultural e geográfica das representações fictícias da arquitetura, construindo espaços virtuais, em plena transgressão do suporte físico através da visão. Os elementos mais tectônicos das arquiteturas pintadas são vistos preferencialmente no Nordeste, como estamos vendo neste pequeno estudo, e os elementos arquitetônicos com maior liberdade e fluidez ornamental são desenvolvidos no Sudeste, principalmente na região de Minas Gerais. Contudo, isto não é uma regra, mas sim procedimentos operacionais, variações de paradigmas no século XIX, especialmente em Minas Gerais.

O que acabamos de referir corrobora o que dissemos anteriormente em relação aos distintos formulários e seus procedimentos. Em toda a América Portuguesa, percebemos os caixotões, os brutescos, as cartelas laterais e longitudinais, os falsos estuques, as arquiteturas em eixos dominantes ou o fechamento quase que total do suporte. Mas, um ponto é basilar: o quadro recolocado, o quadro fictício, como refere Omar Calabrese, ou o figurado, como Ataíde menciona em documentação, aparecerá frontal em relação ao fruidor no centro

do suporte. O escorço figurativo no centro do suporte induzindo ao rasgamento atmosférico não aparecerá ou não será evidente na pintura ilusionista no Brasil, entre os séculos XVIII e XIX. O escorço acontece apenas em pontos estratégicos e com uma determinação especial, segundo a vontade predisposta do artista. O figurado é o centro da história que é narrada, e complementada com os elementos que deslizam pela quadratura e pelas cartelas dispostas estrategicamente nos eixos transversais e longitudinais do teto, ou mesmo nos cantos angulares, não apenas com o sentido historiado, mas como uma solução perspéctica segundo a vontade e o entendimento do decorador.

Portanto, é pertinente ver a quadratura como procedimento perspéctico; isso implica na diversidade de situação e no repertório de condutas espaciais; composições de ecos entre os artistas diante de uma variada construção perspectivada; posições ou versões interpretativas; e ainda as múltiplas hibridações. É neste contexto que se chama a atenção para a variedade de hipóteses operativas, não como uma solução, mas, como uma realidade própria, para se estudar de modo específico estas formas decorativas. Neste sentido, agem concomitantemente disposições culturais que devem ser levadas em consideração. O mero exercício a tais disposições teóricas não encontra em Portugal e no Brasil uma estrutura linear: de continuidade sistêmica. O processo perspéctico é, portanto, visto como modo operacional e constantemente vivo. A praxe é operacional e não a busca de uma mera eficácia, pois se deve ver a perspectiva como ferramenta de integração cultural por intermédio da cultura religiosa, da ciência matemática e da própria produção pictórica entre os artistas: procedimentos operacionais e geometrias de ateliê. Hibridações e versões interpretativas, ecos que tiveram lugar nos ateliês dos artistas e a variada circulação de notícias sobre a chamada construção perspectivada. O estudo ora apresentado coloca uma proposição particularizada no trabalho

do marianense Manuel da Costa Ataíde. Para além da componente iconologia – muito pertinente – nossos esforços concentram-se no entendimento da construção perspéctica realizada por este artista e como ele elaborou sua escolha formal nos diversos intradorsos de abóbadas que pintou. Ressalto que o olhar está voltado para Manuel da Costa Ataíde, mas é fulcral olhar para toda a decoração quadraturista pensada e elaborada na Capitania do ouro. Temos centenas de pinturas e de decoradores que precisam ser retirados do anonimato: este é o nosso trabalho.

Em meados do século XVIII e em parte do século XIX dois nomes são importantes em Minas Gerais para a pintura e que neste momento merecem ser referidos. Trata-se de José Soares de Araújo (1723-1799)[689] e Caetano Luiz de Miranda (1774-1837).

Fica aqui apenas uma lembrança de dois pintores e seus universos culturais bem distintos, mas próximos do ponto de vista geográfico. Nossa preocupação neste momento direciona-se ao marianense Manuel da Costa Ataíde, considerado um decorador que pensava e agia como um quadraturista, muito mais do que um pintor de figuras, de flores ou de retratos. Temos aqui a intenção de construir a ideia de um pintor que planeja, discute, analisa e projeta suas arquiteturas efêmeras para o intradorso dos suportes abobadados. Um quadraturista em Minas Colonial que, provavelmente, manteve contato não apenas com outros preparadores de cena, mas também, quem sabe, teve conversas intrigantes com Antônio Francisco Lisboa e tantos outros. Deve ser dito que as cidades de Mariana e Ouro Preto, no fim do século XVIII, contaram com a presença de construtores de grande calibre como Antônio Pereira dos Santos Calheiros, Francisco de Lima Cerqueira, José Pereira Arouca, para citar um período de grande ebulição construtiva na Capitania de Minas e em especial nestas

[689] Veja a recente publicação especificamente sobre este decorador: Maria Claudia Almeida Orlando Magnani, *José Soares de Araújo: a grande decoração barroca em Diamantina no século XVII,* publicaciones Enredas, Sevilla, 2024.

duas cidades, com referência artística de modo avassalador. O fim do século XVIII e o início do século seguinte seria uma espécie de modelo de aprendizagem em campo aberto. As conversas poderiam ainda passar por grandes nomes de entalhadores ativos neste período com, por exemplo, Francisco Vieira Servas, João Antunes de Carvalho e Luís Pinheiro, apenas algumas referências. O primeiro, vindo do Reino, aparece noticiado na Capitania do ouro por volta de meados do século XVIII. É na capela de Nossa Senhora do Rosário que se destaca como um artista de grande expressividade, com suas rocalhas e efeitos fitomorfos. Seu período é de grandes transformações e mudanças formais na cidade de Mariana, numa espécie de novas mutações, com os elementos rococó. É oportuno referir que este ambiente de fim do período setecentista abriria uma nova paisagem cultural artística que se evidenciaria igualmente na pintura. Estes momentos de rede de difusão entre construtores, entalhadores e pintores seriam amadurecidos ao longo do fim do Setecentos e as primeiras décadas do século XIX, com formulários próprios e um novo paradigma, e que poderiam estar associados aos efeitos pictóricos, nas diversas decorações realizadas pelo grupo de pintores coevos ao mestre Ataíde.

As composições e propostas de Ataíde conservam, no centro geométrico, o desenvolvimento da rocalha sustentada por grupos de colunas a partir dos entablamentos e balcões. É difícil precisar a formação artística deste decorador: sabe-se que dava aulas e era chamado *professor de pintura e douramento.*[690] Seu conhecimento acerca da perspectiva, da pintura, da cenografia e do desenho arquitetônico é bem apurado e, em alguns documentos, Ataíde vem sempre referido como grande conhecedor da arte da pintura e do desenho. Sobre seu trabalho, é possível debruçar-se com mais atenção, pois suas decorações perspectivadas sobreviveram e

[690] Documento número 4 avulso do Arquivo da Ordem Terceira do Carmo. Veja: Ivo Porto de Menezes. *Manuel da Costa Ataíde*. Edições Arquitetura. Serviço Gráfico da Escola de Arquitetura. Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1965, p. 87.

ainda há documentação significativa, que vem sendo estudada não somente sob o ponto de vista histórico ou filológico, mas também sob aspectos artísticos e científicos, no que tange à construção do seu espaço fictício nos diversos tetos que pintou. Sua ocupação estava dividida entre as várias patentes militares que alcançou e a atividade de pintor-decorador/professor da arte da pintura e arquitetura.

Além da brilhante capacidade do exercício da pintura de elementos arquitetônicos, da decoração parietal em falsos azulejos, das encarnações, dos quadros de cavalete ou dos tetos em caixotões, recorde-se da solicitação que este marianense apresentou em 1818 ao rei D. João VI na intenção de criar uma aula de desenho e arquitetura na cidade de Mariana. Repare-se que no documento ele faz referência ao desenho, à arquitetura civil e militar, para além da pintura. Isto valoriza a questão do entendimento da pintura ilusionista, a partir do momento em que temos aqui o interesse não apenas pela pintura, mas pela importância de seus estudos para a arquitetura e vice-versa. Cabe lembrar algumas questões referidas por Andrea Pozzo no I Tomo do seu texto:*"(...) la prospettiva degli edifici, di cuí trattiamo, non puo haver bellezza e proportione, se non le prende dall'Architettura. Perciò conviene ché vi esercitiate algun tempo nel Disegno e intelligenza di questa faculta, finchè da ogni elevatione sappiate cavarne la sua pianta, (...)"*.[691] Em outro tomo a preocupação com a arquitetura continua e pode-se ver:

> "(...) temo però ché molte persone dote in alter scienze non arrivino ad intenderla (aqui fala sobre a perspectiva), nè praticarla à caggione dela loro imperitia nell'Arti di Geometria, e di Architettura, che presuppongo già note à chi si pone à questo studio, essendo questa per appunto la materia, che compone tuta la machina (...)".[692]

[691] Andrea Pozzo. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. 1693, primeiro tomo, parte dedicada aos avisos aos principiantes.
[692] *Andrea Pozzo. Perspectiva Pictorum et Architectorum, 1700, segundo tomo, capítulo dedicado aos leitores.*

Retomando o segundo tomo, encontramos outras preocupações com a arquitetura e com a perspectiva:

> (...) se questi precetti di Prospettiva avessero a capitar solamente in mano d'uomini già versati in questa materia, si potrebbe avanzar gran parte dela fática, & esser ancor più breve: Ma perche com uscire ala luce quest'opera, ogn'un vi acquista il suo jus, ne solamente i più dotti in quest'arte, ma vogliono ancora i principianti cavarne il suo fruto; bisognerà esser alquanto più lunghi, massimamente ne' principii, accioche la tropa brevità dele parole non cagioni oscurità ne' precetti. E ben vero però (come si è detto al Lettori) e che non si può bem intender la Prospetiva da chi è affatto rozzo dell'Architettura, per esser questa appunto la materia di quela.[693]

Vale a pena lembrar estas palavras, retiradas do tratado de Andrea Pozzo, pois é a confirmação de que a arquitetura é peça fulcral na pintura ilusionista. Para ser um bom quadraturista é importante estudar, conhecer e dominar a arquitetura real. No documento abaixo é referido que a arquitetura e o desenho são úteis para a formação do artista. Por isso a necessidade da criação da aula pública, de modo a instituir oficialmente o que já existia operativamente. Ainda neste contexto, pode-se chamar a atenção para outro jesuíta que também trabalhou com a prática e a especulação da perspectiva. Inácio Vieira[694] irá reafirmar estas questões em seu manuscrito sobre perspectiva, escrito em 1715, quando se debruça longamente sobre a importância da arquitetura civil e as ordens arquitetônicas. Sobre isso confessa:

> alguém condenará esta digressão a quem parece intentar somente tratar da Perspectiva, porem como esta sciencia não pode dar hum passo sem conhecer os princípios, proporçoens, e medidas das cinco ordens, que a Architetura Civil comprehende não merecerá [ ] para a curiosidade; e formar hu' perspetivo tratar justamente da Architetonica; pois todos sabemos, que a Perspectiva toda se empenha

[693] Andrea Pozzo. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1700, segundo tomo, figura prima.
[694] Professor de Matemática em Santo Antão desde 1709 a 1720.

> em formar em plano com cores, e pincel a valentia da Architetura, expondo com todos ressalto e sacadas, medidas, e proporçoens, o que o architeto [flo.91] o architeto mais destro pôs em solido, para a admiração da arte, ornato dos edifícios, e gostoso galanteio da vista.[695]

Ou seja: a relação entre a óptica, a arquitetura e a perspectiva está no centro das atenções da pintura de simulação arquitetônica. Neste seguimento, vale a pena voltar ao documento em que Manuel da Costa Ataíde pede a criação de uma aula pública:

> Senhor - Ninguem milhor que Vossa Majestade Real sabe quanto he util a Arte do Desenho e Architetura Civil e Militar e da Pintura: e que haja neste novo Mundo principalmente nesta Capitania de Minas Geraes entre a mossidade homens habeis de admiravel esfera que desejaõ o Estudo e praxe do risco das Cartas Geograficas e Topograficas no Desenho e Pintura aos animaes, plantas, aves e outros productos da natureza (...).[696]

Ressalta-se, além do mais, que Ataíde pretendia lecionar tanto os aspectos especulativos como a praxe pictórica, pois chama a atenção para o estudo e a praxe. Nesse contexto, a sua proposta abrangia desde *"as cartas geográficas até as aves e outros produtos da natureza. (...) Manoel da Costa Ataide, (...) hé Professor das Artes de Architetura e Pintura, tendo dado bastantes provas de que não só he capaz de por em praxe o risco das Cartas Geograficas dos animais, plantas, aves e outros produtos da natureza, como o explicar e instruir aos que quiseram aproveitar"*.[697]

Em 1813, Ataíde faz o risco para o altar-mor de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto:

> (...) remeto o risco q fiz pª o Altar Mor de N Senhora, todo prporcionado em preceito de Ordem compósita de Architetura

[695] Inácio Vieira. *Tratado de perspectiva*, 1715, fol.90.

[696] Ivo Porto de Menezes. *Manuel da Costa Ataíde.* Edições Arquitetura. Serviço Gráfico da Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 1965, p.108.

[697] Ivo Porto de Menezes, *Manuel da Costa Ataíde.* Edições Arquitetura. Serviço Gráfico da Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 1965, p. 107-108.

> e debaixo das medidas que tomou e riscou Vicente (trata-se de Vicente Alvares da Costa – entalhador) no incluso q tão bem junto remeto: cuido q em valentia e gosto o não podia eu fazer milhor e por isso estimarei q agrade a VM e a todos os nossos carissimos: Elle me deu grande trabalho privando me de outros interesses.[698]

Percebe-se que, para além do estudo e da capacidade construtiva de elementos arquitetônicos pictóricos, Ataíde também era capaz de produzir formas arquitetônicas construtivas, neste caso, não para projetos de arquitetura, mas para a produção de máquinas retabulísticas. Poder-se-ia pensar que esse exercício também o capacitava na experimentação de formas de falsa arquitetura. O risco do retábulo poderia servir de discussão mental em relação à sua aplicabilidade em estrutura pictórica nos intradorsos de tantos tetos que executou. A ordem compósita para o desenho do altar-mor, referida no documento, será reencontrada nas pinturas de tetos que realizou não somente em Ouro Preto. Paralelamente a estas questões, a documentação na igreja do Rosário de Mariana nos dá outras importantes informações como:

> (...) provará ser o Autor muito perito na sua Arte de pintura, e como tal muito procurado para todas as obras de maior circunstancia, de que costuma dar enteira satisfasao, fasendo as emfim com aqueila percisão devida aos habeis Professores de semelhante Arte, como dirão as testemunhas.[699] (Em outra parte): (...) e ajuste que faz a Irmandade de Nossa Senhora do Rosario dos Pretos desta cidade de Mariana com oAlferes Manuel da Costa Ataíde Professor de Pintura sobre o douramento e pinturas do retábulo do altar mor da sua Igreja como também a pintura do thecto da mesma capela mor (...).[700]

[698] Ivo Porto de Menezes, *Manuel da Costa Ataíde*, Edições Arquitetura, serviço gráfico da Escola de Arquitetura, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1965, p. 78.
[699] Ivo Porto de Menezes, *Manuel da Costa Ataíde*, Edições Arquitetura, serviço gráfico da Escola de Arquitetura, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1965, p 112.
[700] Ivo Porto de Menezes, *Manuel da Costa Ataíde*, Edições Arquitetura, serviço gráfico da Escola de Arquitetura, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1965, p. 113.

Decerto, Ataíde era reconhecido não somente por suas habilidades pictóricas ou arquitetônicas, mas também pelo amplo conhecimento teórico que tinha. O fato de chamar artistas como testemunhas garante ao marianense a segurança de ver a sua obra comentada por outros pintores.[701] Paralelamente a estas questões, a documentação na igreja do Rosário de Mariana nos dá outras informações como:

> (...) será o tecto da Capella Mor (igreja do Rosário) depois de bem apparelhado de branco, desenhado, e pintado com hua elegante e moderna perspectiva, e finas tintas do melhor gosto e valentia, e no âmbito central da mesma pintura hum painel representando a Assunção da Senhora, ou o que melhor assentar, ornada, e acompanhada de Seraphinz e Anginhos; e a semalha real, que o guarnece como remates das janelas dos lados dourados o que houver ser talha e faichas; e o mais em branco, e os portaes e a dita simalha, de pedra fingida (...).[702] (Logo em seguida, outra informação): (...) Pintará tambem nos lados da parede por baicho da mesma capella mor a seu arbitrio o que julgar melhor, e descente amaneira de asulejo, assim como as duas portas, e seos portaes, e simalhas de arremates; e do mesmo modo as escadas (...).[703] (Em outra ainda diz): (...) será da obrigação da Irmandade dar dinheiro suficiente por conta do ajuste desta obra para acompanhar a receita, e pagar o ouro e tintas, e a demais despesa de quintos e carretas, que ele importar passando-se um recibo da mesma quantia, que constar receber ou acompanha-la = Do mesmo modo encarregar-se da fatura do andaime com suficiência e segurança para a fatura e desempenho da obra.[704]

É muito expressiva a referência à maneira do azulejo no documento, pois era consciente de mais uma situação de ilusionismo e que entre o teto, as pinturas parietais e estes

[701] No libelo entre Manuel da Costa Ataíde e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, é indicado o processo de louvação da obra final.

[702] Ivo Porto de Menezes, *Manuel da Costa Ataíde*, Edições Arquitetura, serviço gráfico da Escola de Arquitetura, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1965, p. 115-116.

[703] Ivo Porto de Menezes. *Manuel da Costa Ataíde.* Edições Arquitetura. Serviço Gráfico da Escola de Arquitetura. Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1965, p. 116.

[704] Ivo Porto de Menezes. *Manuel da Costa Ataíde.* Edições Arquitetura, Serviço Gráfico da Escola de Arquitetura. Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1965, p. 116 e 117.

fragmentos azulejares, a igreja era tomada de um sistema decorativo que podemos conceber como uma proposta de obra de arte total. É isto que a pintura de tetos nos proporciona, ou seja, uma reflexão entre espaço arquitetônico, ambiente interno e disposições específicas no receituário arquitetônico entre a arquitetura real e a picta. O envolvimento com a arquitetura no universo intelectual de Ataíde é inevitável. Sua dinâmica formal, sua proposta no conceito operativo das arquiteturas ilusórias nos permite deduzir isto. Não é uma prerrogativa apenas do nosso marianense e sim uma estrutura intelectual de qualquer quadraturista.

Manuel da Costa Ataíde deveria estar em contato com a mais atual bibliografia disponível, seja diretamente em suas mãos, seja por contatos operacionais com outros pintores, construtores, arquitetos, entalhadores e, porque não, arrematadores que trabalhavam e dispunham de uma rede de encomendas em Minas no fim do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX. Em seu inventário a bibliografia tradicional já referiu seus pertences, como, por exemplo: "*Hum livro da Bíblia estampado (4$800); Hum Do segredo das Artes dous Tomos (2$000); Dicionário Francês (2$000)*".[705] O pedido que Ataíde fez para a criação da aula pública integra-se numa espécie de troca de impressões nos canteiros de obras ou nos estudos que deveriam ser frequentes: tanto

[705] Estes três livros eram os livros que a irmã dele dizia que estavam faltando, pois era referido que ele tinha uma estante. Portanto, teria mais de três livros. É conveniente já referir que este professor das artes tinha em sua biblioteca o livro intitulado: *"Segredos das Artes" em dois volumes: Simao Taddeo Ferreira, Segredos necessarios para os officios, artes e manufacturas e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos dos mais accreditados, e modernos authores, que tratárão destes objectos:* Tomo I., II Volumes, Offic. de Simão Thaddes Ferreira, 1794. Mas temos outro tratado com o nome Segredos das Arte: D. Bernardo Montòn, *Segredos de Artes Liberales, y Mecanicas – recopilados, y traducidos de varios, y selectos autores, que tratam de phisica, pintura, arquitectura, optica, chimica, doratura, y charoles, con otras varis curiosidades ingeniosas*, Madrid, 1734. A historiografia da arte aponta o primeiro livro, mas quero deixar aqui mais uma opção. Neste segundo tratado é possível ver na página 43 informações sobre como construir uma Lanterna Magica. A Lanterna Mágica foi muito usada por Jesuítas desde o século XVII, sendo seu precursor o alemão Atanásio Kircher, professor no Colégio dos jesuítas em Roma. Sobre Manuel da Costa Ataíde é importante a revisão documental e analítica publicada por Adalgisa Arantes Campos, *Manuel da Costa Ataíde – aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2005. É importante conferir a recente dissertação apresentando uma centena de documentos inédito sobre este pintor: Cenise Maria de Oliveira Monteiro, Manuel da Costa Athaíde: vida e obra documentada no ambiente artístico de Minas Gerais, 1762 a 1830, (dissertação de mestrado orientada por Magno Moraes Mello, ufmg), 2024.

em relação aos livros que tinha, como na feitura de obras ou no exercício em suas lições de desenho e de pintura.

Vale a pena voltar ao documento que refere a obra de pintura do teto da Igreja do Carmo de Ouro Preto, a qual infelizmente, não aconteceu. O texto é esclarecedor quanto ao modelo decorativo escolhido por Ataíde:

> (...) acho ser acertado que se entregue no dito Tecto, depois de novo branquiamento, hua bonita, valente e espaçosa pintura de Perspectiva, organizada de corpos de Arquitetura, Ornatos, Varandas, festoins, e figurado, o que for mais acertado; sem que confunda os espaços brancos q devem apareser pª beneficio, e destinção da mesma pintura, e athé ella não só animara a igreja mas fará sobre sahir os mesmos Altares já doirados; e a simalha real q o sircula, seja de hua bonita cor geral azul clara, ou por sima della hum brando fingimento de pedra, azul da Prússia.[706]

Neste documento, Ataíde salienta o gosto dos *antigos e modernos*. Repare que aqui se apresentam questões importantes: a cor, a luz, a perspectiva atmosférica, a luz diminuída para uma nova sensação espacial. Isso significa que ele tinha conhecimento do universo pictórico e arquitetônico do seu tempo, e que a sua relação com o mundo clássico é notória. Ainda, o pintor chama a atenção para *"alguns retoques contra a regra e razão, como se vê em alguns corpos"*. Demonstra que seu conhecimento passa pela cultura especulativa da construção perspéctica, pois os corpos são fragmentos de falsa arquitetura que ele acredita ser acertado representar para que não haja confusão com o resto da pintura. Finalmente, a sua referência a uma *"valente e espaçosa pintura de Perspectiva"*.

Aqui é evidente a quadratura, pois nesta documentação o artista está preocupado com as arquiteturas pintadas e fala

[706] Ivo Porto de Menezes. *Manuel da Costa Ataíde*. Edições Arquitetura. Serviço gráfico da Escola de Arquitetura. Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1965, p. 97-98.

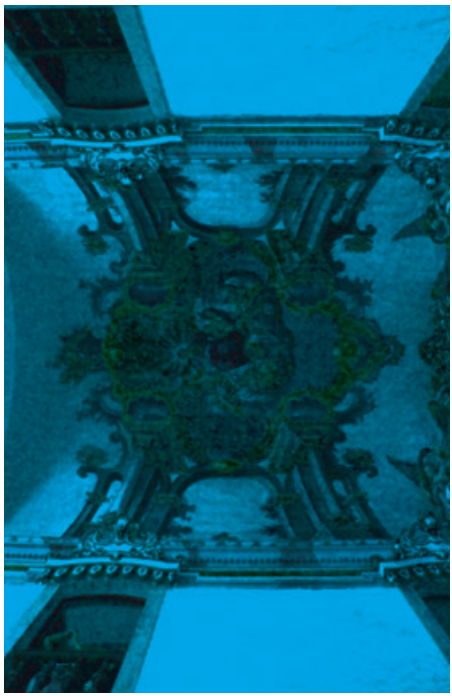
pouco das figuras. Talvez para ele a figura tinha a função de habitar um espaço mais complexo. Penso que a preocupação era com o espaço perspéctico, com simulação arquitetônica. Este espaço deveria funcionar muito mais do que a imagem no centro do teto. Organizar arquiteturas perspécticas era muito mais complexo e demandava muito mais estudos que aplicar figuras no centro do teto como quadros recolocados (repare que ele afirma da dificuldade encontrada no risco do altar-mor). A "valente e espaçosa perspectiva" era o ponto central das suas preocupações. Por valente podemos entender uma majestosa (impor verticalidade) e por espaçosa uma concepção espacial falsa que funcionasse como uma real: uma produção cenográfica e de grandeza significativa. Não podemos esquecer que, anteriormente, vimos que o próprio Inácio Vieira usa a palavra valente para dar qualidade à arquitetura em seu tratado sobre perspectiva e o mesmo Ataíde, quando fala sobre o risco para o altar do Carmo de Ouro Preto, usa novamente esta condição para caracterizar o seu risco, pois, afirma que, *"cuido q em valentia e gosto o não podia eu fazer milhor (...)"*;[707] quando refere-se ao Rosário de Mariana novamente diz *"(...) do milhor gosto e valentia (...)"*.[708] Ora, novamente vemos o professor de matemáticas de Santo Antão usar esta expressão quando trata dos tetos e abóbadas ajustando algumas advertências preliminares: *"(...) donde todas as vezes que quisermos delinear qualquer corpo em algum teto ou pavimento deve-se determinar certo ponto e lugar donde se deve observar melhor, e gozar toda a pintura; por que é impossível que de todo e de qualquer lugar se veja a mesma pintura com a mesma valentia da arte, e com o mesmo ornato e de posição perspectiva"*.[709] Portanto, a intenção do marianense Manuel da Costa Ataíde é causar ousadia e forte pujança no espectador com propostas "valentes", entre o mundo real e o espaço do simulacro. Percebe-se a liberdade interpretativa a partir da ausência de vínculos estruturais, pois as características deste espaço (fictício)

[707] *Idem, ibidem*.
[708] *Idem, ibidem*.
[709] Inácio Vieira, *Tratado de Perspectiva*, fol.229, parágrafo 473.

podem influenciar na concepção do ilusionismo e na realização de uma tipologia unitária e realista ao mesmo tempo.

Tudo condicionado a uma praxe operativa, e não aplicativa, da construção do espaço tridimensional. É a perspectiva como ferramenta de integração cultural e, concomitantemente, entre difusão teórica e praxe pictórica de ateliê. Nosso Ataíde já visualizava uma espécie de aula, de reflexões entre a prática e a especulação. Tudo sintonizado neste magnífico complexo entre o barroco e o rococó. Aqui a referência estilística existe apenas para sintonizar uma disposição cronológica. Em Minas a presença da quadratura é pujante, elástica, e a viagem das formas se torna fulcral para qualquer decorador.

Figuras 97 e 98 - Manuel da Costa Ataíde, Capela de Nossa Senhora do Rosário, Mariana, 1823.

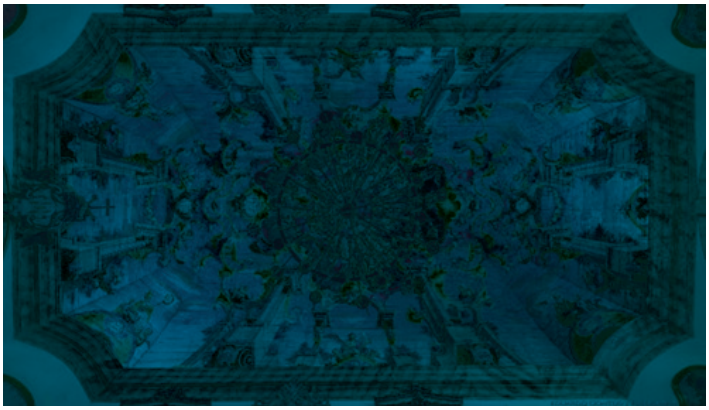




Fonte: Foto do autor.

Assim, para melhor entendermos a construção perspéctica de qualquer representação, é fundamental ter em conta que entre o pintor e a cena existe um plano de projeção. Sem embargo, as medidas reais de um objeto serão alteradas pela perspectiva, segundo a aproximação ou o afastamento do plano de projeção que, no nosso caso, trata-se do suporte abobadado, que só existe na mente do artista. Neste mesmo documento, Ataíde nos dá informação precisa sobre forma (aspecto exterior de um corpo); volume (valorização do claro-escuro e dos tons); cor (relacionada com a luz); espaço (posição dos corpos, aqui é a pintura tridimensional) e a pintura, isto é, o espaço inventado. Esta é a sua preocupação. A invenção: sua valente e espaçosa perspectiva.

Figura 99 - Manuel da Costa Ataíde, capela de Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto, entre 1801 e 1812.



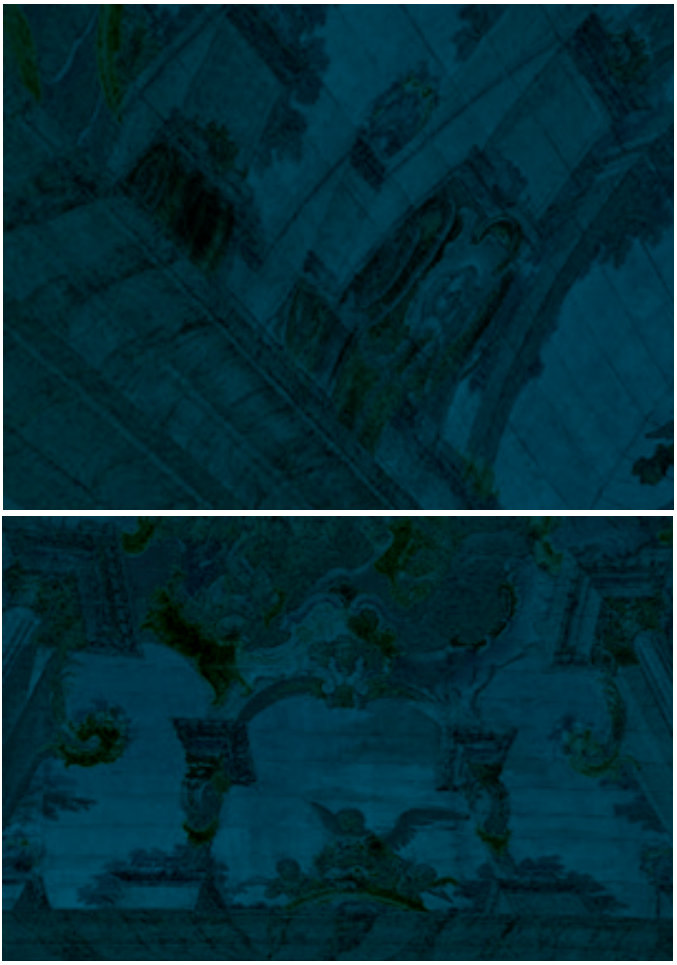
Fonte: Foto de Eduardo Gontijo.

Figuras 100 e 101 - Manuel da Costa Ataíde, capela de Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto, entre 1801 e 1812, detalhes.



Fonte: Fotos do autor.

Figuras 102 e 103 - Manuel da Costa Ataíde, Capela de Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto, entre 1801 e 1812, pormenores.



Fonte: Fotos do autor.

Voltamos agora a atenção para uma pequena análise do teto da capela de São Francisco, em Ouro Preto. Aqui, Ataíde cria uma zona de fuga a projetar o seu ilusionismo arquitetônico. A simulação arquitetônica não rasga o teto, pois o figurado interrompe a grande distância infinita, priorizando uma abertura celeste em outra luminosidade, com a aparição da Porciúncula. Manuel da Costa Ataíde pode ter usado quatro pontos de fuga para a elaboração da sua trama arquitetônica. Trata-se de uma primeira especulação. Para tal, estes pontos criam ampla área perspéctica. Essa proposta

foi discutida e utilizada pictoricamente por Antônio Palomino em seu tratado publicado na Espanha em 1724; isso permite deduzir que Ataíde era capaz de perceber qual seria a melhor opção para suas intervenções perspécticas. Afinal era um quadraturista.

Algumas observações técnicas são pertinentes e podem ajudar. Consideremos as transições (ou emendas, como Inácio Vieira dizia em seu tratado sobre perspectiva, 1715), graças às quais é assegurada a ligação com a arquitetura, quando a decoração cobre toda a superfície da abóbada, de uma cornija a outra; o entablamento, o friso horizontal, os capitéis e os medalhões das cornijas formam uma separação natural, servindo-se de tela para enfatizar as cenas num espaço luminoso. Para além de um equilíbrio entre as formas ilusórias, nos eixos transversal e longitudinal, deve-se lembrar que os ângulos são fulcrais para o equilíbrio de toda a invenção perspéctica, como anteriormente nos referimos nas análises das igrejas em Salvador. O sistema aqui é o mesmo: cartelas ou algum elemento arquitetônico nos cantos para compensar as aberrações que poderiam ocorrer.

Aqui em São Francisco, parece que o eixo perpendicular ao chão passa pelo centro da composição, portanto, o espectador deve situar-se de tal modo que o seu olhar esteja num plano vertical; mas se o eixo não passa pelo centro temos apenas uma visão oblíqua, neste caso, o ponto de observação situa-se fora da pintura. A quadratura é o revestimento, a ossatura ou a membrana arquitetônica que se abre perante o mundo. Por isso, no documento da Igreja do Carmo, é notória a diferença entre os espaços da arquitetura e os espaços "brancos que devem aparecer para benefício e distinção da mesma pintura", fazendo-a sobressair. Temos dois espaços: o tectônico e o simbólico do tema religioso.

O percurso da pintura ilusionista em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX desponta com uma gama de decoradores de grande calibre, força pictórica e cromática. Os tetos das

naves e das capelas-mores se encherão de rocalhas, volutas, fustes, balaustradas e muros parapeitos que criarão dinamismo aos interiores mais robustos ou os mais simples dos espaços arquitetônicos na Capitania do ouro e dos diamantes. Estes formulários não estão tão distantes de uma gramática específica entre as cidades do Porto, de Braga ou mesmo de Bragança, para citar as zonas mais ao norte. Isso não invalida uma pesquisa mais apurada em outras localidades mais ao sul de Portugal. Na Capitania de Minas, os nomes que mais se destacam por motivos diversos são o do guarda-mor José Soares de Araújo[710] e o portuense Antônio Rodrigues Bello,[711] artista este que deve ter a sua data de nascimento entre os anos de 1702 e 1705; vem referido inicialmente por volta de 1733 e em 1755 sua atividade como decorador na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo é referida documentalmente. É de ressaltar a ação do bracarense José Soares de Araújo (1723-1799), trabalhando na região de Diamantina por volta de 1765 até 1799.[712] Trabalhou em diversas igrejas, como a de Nossa Senhora do Carmo, pintando a capela-mor em 1766, a nave, a sacristia e o teto do subcoro, tudo entre 1778 e 1784. Decorou ainda a capela-mor da Igreja do Rosário em 1779,[713] e a capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em 1782, todas em Diamantina.

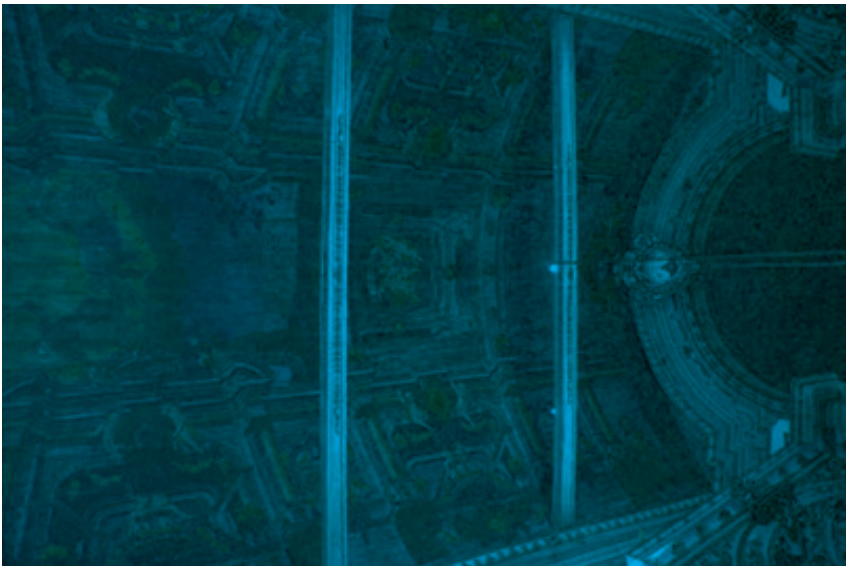
[710] Maria Claudia Almeida Orlando Magnani. *Cultura pictórica e o percurso da quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão.* Tese de doutorado apresentada na UFMG. 2013: uma análise pormenorizada sobre a quadratura em Diamantina.

[711] Tiago da Cunha Rosa. *Antônio Rodrigues Bello: as bases da pintura de falsa arquitetura na capitania do ouro no século XVIII*. Mestrado apresentado na UFMG (orientado por Magno Moraes Mello). Belo Horizonte, 2022: um estudo completo sobre este decorador apresentando novidades documentais.

[712] Luiz Jardim, "A Pintura Decorativa em Algumas igrejas Antigas", Pintura e escultura I, Textos Escolhidos da Revista do IPHAN, vol. 7, 1978, pp. 187-212: *Declaro que sou natural da cidade de Braga e filho legítimo de Bento Soares e de Teresa de Araújo, já falecidos (...)*. Veja: Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, *Cultura pictórica e percurso da quadratura no arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativismo e a persuasão*, Tese de Doutoramento orientada por Magno Moraes Mello, e apresentada à UFMG, Belo Horizonte, 2013 – um estudo específico sobre a atividade deste pintor; Roberto Pontual. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 37; ainda Antônio Fernando B. Santos, *A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de Joze Soares de Arraújo*, Dissertação, Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2002: um estudo bastante completo sobre este bracarense; Luiz Jardim, "A pintura decorativa em algumas igrejas antigas", *in Pintura e Escultura I, IPHAN*, Rio de Janeiro, v. 7, pp. 187-212; Antônio Fernando Batista dos Santos e Monica Massara. "O jogo barroco em José Soares de Araújo – pintor bracarense em Minas Gerais, in *Barroco*, n. 15, 1990-1992.

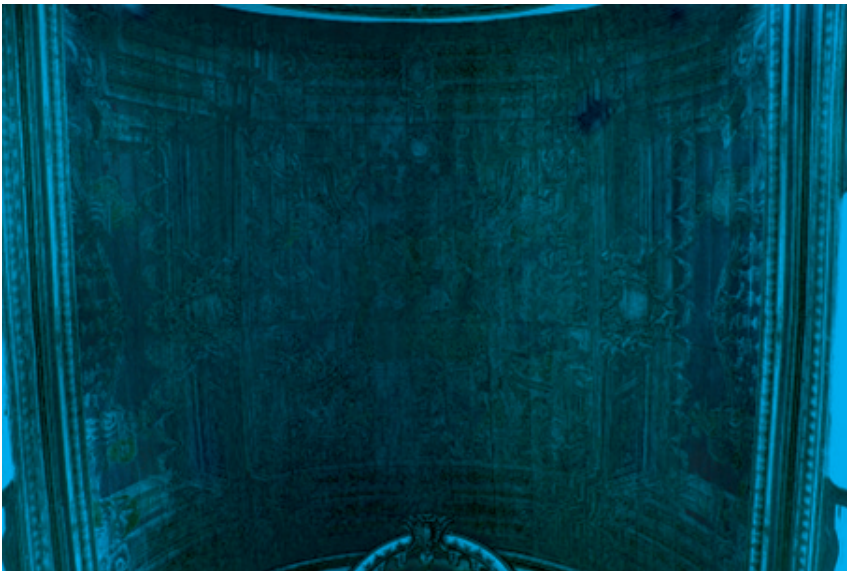
[713] Antônio Fernando Batista e Mônica Massara, "O jogo barroco em José Soares de Araujo – pintor bracarense em Minas", *Barroco*, n.º 15, II Congresso do Barroco no Brasil – Arquitetura e Artes Plásticas, 1990-1992; ver também: Carlos Del Negro, "Nova Contribuição ao estudo da pintura (Norte de Minas): Pintura de tetos de igrejas", *Rev. do IPHAN*, vol. 29, 1978, pp. 15-41, 81-89.

Figura 104 - José Soares de Araújo, nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina.



Fonte: Foto do autor.

Figura 105 - José Soares de Araújo, capela de Nossa Senhora do Carmo, capela-mor, Diamantina.



Fonte: Foto do autor.

Figura 106 - José Soares de Araújo, capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário.



Fonte: Foto do autor.

A pintura do guarda-mor revela um gosto por arquiteturas fingidas até 1799, diferenciando-se de outras áreas, onde o gosto pela rocalha substitui a simetria da moldura do figurado central. A Capitania do ouro ainda iria evidenciar outros decoradores, ativos na segunda metade do Setecentos, preenchendo os tetos de igrejas de modo avassalador. A pintura ilusionista em Minas Gerais estrutura-se como um outro pólo pictórico pouco estudado, mas com diversidades formais de expressiva potência. As pesquisas são ainda tímidas, pois pontua de modo fragmentado a pintura perspéctica na Capitania do ouro. Entre grande parte do século XVIII e o século XIX, encontram-se uma diversidade de artistas, aos quais faremos aqui alguma alusão. Neste cenário pictórico, encontram-se artistas como Joaquim Gonçalves da Rocha e Jacinto Ribeiro, ativos em Sabará entre meados do século XVIII e parte do XIX; Antônio Martins da Silveira, com atuação entre 1760 e 1782;[714] Bernardo Pires da Silva, atuando por volta de 1775; Francisco Xavier Carneiro, presente desde o final do século XVIII e parte do XIX (seu inventário, feito em 1840, verificou que

[714] Judith Martins. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. 27, segundo Volume. IPHAN. Rio de Janeiro, 1974. p. 247.

este artista tinha a tradução para o português da obra de Dupain de Montesson, *A ciência das sombras relativas ao desenho, obra necessária a todos, que querem desenhar architetura civil, militar ou que se destinam a pintura (...),*[715] publicada em Lisboa em 1799) ; João Batista de Figueiredo, ativo entre 1773 e 1792; José Carvalhaes, ativo entre 1768 e 1781; José Gervásio de Souza Lobo, entre 1779 e 1806; Manuel Ribeiro Rosa, entre 1760 e 1820; João Nepomuceno Correia e Castro, entre 1744 e 1795 (no seu testamento constam alguns livros); Manuel Vitor de Jesus, entre 1781 e 1824; Silvestre de Almeida Lopes, atuando durante toda a segunda metade do século XVIII; Joaquim José da Natividade[716] (natural de Sabará), ativo entre 1785 e 1824, artista com obras de grande interesse no sul de Minas, mas pouco referido.

Figuras 107 e 108 - Manuel Vitor de Jesus, Capela-mor da Capela de N.S. da Penha, Bichinho; Joaquim José da Natividade, Capela do Divino Espírito Santo, São João del Rei.



Fonte: Fotos de Luiz Cruz.

[715] Veja o estudo específico de Camila Fernanda Guimarães Santiago, *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830),* Tese de Doutoramento apresentada a UFMG, 2009.

[716] Kellen Cristina Silva. O caminho das flores: estudo iconológico sobre a "Escola de Artes do Rio das Mortes" e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c.1785-c.1841), tese de Doutoramento, UFMG, Belo Horizonte, 2018; Luiz Antônio da Cruz, *Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José – contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX*, Tese de Doutorado, UFMG, 2022. Veja ainda: Edson Junio dos Santos. *A circulação dos saberes nas pinturas de Manoel da Costa Athaíde, Manoel Victor de Jesus e Joaquim josé da Natividade: uma análise histórica e matemática sobre as produções artísticas na capitania de minas gerais (século XVIII e primeira metade do XIX)*, tese de doutoramento - faculdades de educação e fafich na UFMG. (orientação Thais Fonseca e co-orientação Magno Mello), belo horizonte, 2024.

Na região da Comarca do Serro Frio, atuou de modo substancial Caetano Luiz de Miranda (1774-1837),[717] proprietário de uma biblioteca bastante rica quanto à posse de diversos livros. É o autor da invenção e da pintura de um oratório, como uma espécie de maquete arquitetônica, atualmente no Museu dos Diamantes, em Diamantina; a decoração do forro da sacristia da Igreja de São Francisco de Assis, também em Diamantina; pinturas na Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, em 1797; decoração da nave da Igreja Matriz de Sant'Ana, em Inhaí (atribuição), no Distrito rural de Diamantina; para além de trabalhos cartográficos.

Figura 109 - Caetano Luiz de Miranda, Oratório, Museu dos Diamantes, Diamantina.



Fonte: Foto do autor.

[717] Cfr: Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani; Mateus Alves Silva. "Caetano Luiz de Miranda e Andrea Pozzo: circulação de modelos e ideias no Arraial do Tijuco". IN *Barroco em Movimento. Portugal e Brasil e a Construção de novos olhares.* (org. Silvia Ferreira, Patrícia Urias). Sevilha, Enredars, Espanha, 2022, pp. 235-257; ainda Delson Aguinaldo de Araújo Júnior. Caetano Luiz de Miranda um pintor Rococó na Comarca do Serro Frio. XII EHA - Encontro de História da Arte - UNICAMP. Campinas, 2017: com bibliografia específica e mais abrangente; Delson Agnaldo de Araújo Júnior. *Caetano Luiz de Miranda: um pintor rococó na Comarca do Serro Frio.* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Lisboa. Instituto de História da Arte.2017. O inventário deste pintor está no Arquivo Histórico do Museu do Diamante, Cartório do 2º Ofício, maço nº 175, com a data de 1837 e consta de 128 folhas. Em seu inventário consta diversos livros dos quais destacamos estes: *Emblemas de Alciato um volume; Prespectivas dos pintores in follio dois volumes; Problemas para os medidores de terras dois volumes, para citar apenas alguns.* Este pintor merece um estudo específico e aprofundado.

Segundo a historiografia, Caetano Luiz de Miranda teria nascido no Arraial do Tejuco em 1774. Em seu testamento, vem indicado que era sargento-mor, cavaleiro da Ordem de Cristo e Irmandade do Santíssimo Sacramento; em 1815, foi oficial da Intendência dos Diamantes; secretário da Mesa Eleitoral do Tejuco; eleitor da Comarca e representante da Demarcação Diamantina quando o príncipe regente visitou o Arraial do Tejuco. Um artista atuante e com grande capacidade não apenas como pintor, mas como decorador de arquiteturas ilusionistas. Em seu inventário, Miranda tinha o *Perspectiva pictorum* do jesuíta Andrea Pozzo, além de outros livros sobre medições de terra e sobre astronomia.

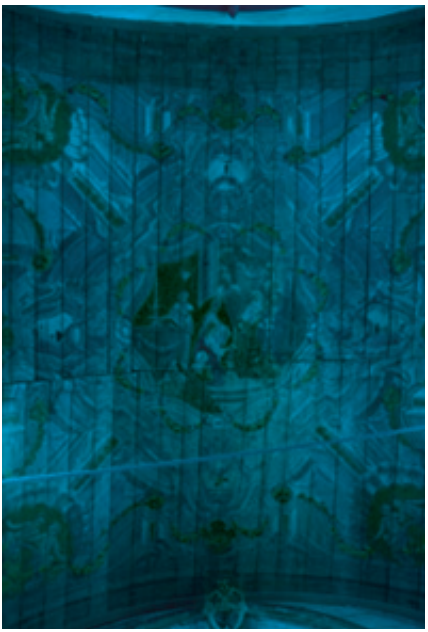
Esta experiência teórica pode ter facilitado a produção do oratório e a sua proximidade com José Soares de Araújo nas decorações de falsa arquitetura em Diamantina. A sua relação com o guarda-mor José Soares de Araújo é uma questão que precisa ser mais bem inferida nas pesquisas sobre estes dois pintores e sobre a paternidade das pinturas em Diamantina e em localidades próximas, onde aconteceu a intervenção destes dois decoradores. Isso é muito positivo, pois insere Minas Gerais[718] num plano especializado das ilusões perspécticas. Para além de todas estas possibilidades, as representações de falsa arquitetura na região de Minas Gerais contarão também com modelos específicos, denominados por Carlos del Negro como espécies de muro parapeito,[719] ou ainda a simplicidade das representações de nuvens isoladas que se abrem em visões celestiais, quase como aparições, apresentando um desenho ingênuo.

[718] Myriam Ribeiro de Andrade, "A pintura de perspetiva em Minas Colonial – ciclo barroco". *Barroco*, n.º 10, 1978-79; e ainda da mesma autora, "A Pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó". *Barroco*, n.º 12, 1982-1983, pp. 171-180; Clarival do Prado Valadares, "Notícias sobre a pintura religiosa monumental no Brasil". *Bracara Augusta*, vol. XXVII, n.º 63, 1973, pp. 238-272: citamos aqui os mais significativos.

[719] Carlos del Negro, *Contribuição ao estudo da pintura mineira* D, P.H.A.N, vol. 20, 1958.

Figuras 110 e 111 - Caetano Luiz de Miranda, Matriz de Sant'Ana do Inhaí, nave (atribuição) e José Soares de Araújo, Matriz de Sant'Ana do Inhaí, capela-mor (atribuição).





Fonte: Fotos de Luciana Giovaninni.

Logo e perante todo este universo, este gênero cumpre uma intensidade dramática inédita, no universo da pintura decorativa mineira. Um gênero pictórico de grande expressão e muito pouco estudado. O que é uma pena. A força da representação pictórica dos tetos em quadratura da época barroca perdeu-se com o findar do Setecentos. A nova geração, entre o fim do século XVIII e o despontar do período oitocentista, não mais perpetuará os espaços em fortes efeitos perspécticos, numa ânsia de continuar virtualmente o interior dos templos.

Assim, sem meias palavras, a arte barroca nos parece possível como estilo, como forma homogênea ou como um programa que assume grande variedade de modelos nos diferentes países europeus e fora da Europa. Encontramos uma grande força

decorativa e persuasiva como modelo narrativo e histórico. Tudo está envolvido a partir de uma ideia de contemplação, como um grande livro aberto para o ensino à procura das narrativas, o sentido da composição de lugar, seja presente ou não no universo da Ordem Jesuítica. A história do quadraturismo na América Portuguesa está sendo escrita aos poucos e não faz muitas décadas. Nossa intenção é despertar novas perscrutações e desbravar um universo pictórico mágico. Por ora, apresentamos alguns exemplares entre o Nordeste e o Sudeste, mas o Brasil setecentista e oitocentista está repleto de ilusões perspécticas que precisam ser descortinadas e compreendidas. Cabe um estudo mais sistemático do ponto de vista documental, mas, igualmente, formal e analítico.



REFLEXÃO FINAL E PONTO DA SITUAÇÃO

Procuramos estabelecer, neste trabalho, algumas propostas de estudo e de reflexão sobre a pintura de tetos durante a fase barroca do século XVIII, delineando uma especial atenção ao reinado do Magnânimo. As questões sobre a configuração do espaço pictórico a partir das regras da perspectiva; a pintura aplicada aos tetos de igrejas e de palácios; os variados tipos de suporte; a formação teórica e prática dos protagonistas desta forma decorativa; a evolução da tratadística portuguesa desta época e a rede de difusão do saber perspéctico foram algumas das nossas tentativas. Foi de extrema importância analisar as inúmeras questões sobre a teoria e a prática da perspectiva e da quadratura, procurando identificar a sua presença em Portugal, a sua instrução, o seu estudo, a sua difusão, o conhecimento das suas fontes e os possíveis instrumentos transformados em máquinas de ver e desenhar, que constituíam a tecnologia da época, exatamente como foi o pantógrafo, tantas vezes citado pelo Pe. Inácio Vieira em seu tratado sobre a Lanterna Mágica.

Diante de todas estas questões, reconhecemos a presença da perspectiva na cultura pictórica portuguesa de modo teórico e prático, mas adaptada à situação local. Seu percurso na decoração dos tetos configurou-se num sistema específico, como, por exemplo, o uso constante do quadro recolocado. Este aspecto deve ser visto dentro do processo de formação da cultura portuguesa desta fase, não como uma sistemática fácil, mas apenas como uma das soluções adotadas.

Entre as poucas informações que tínhamos sobre Vincenzo Bacherelli, procuramos apresentar o maior número de dados

documentais sobre a sua vida, a sua aprendizagem (pouca coisa foi encontrada), a produção artística em Portugal, pois até a presente data não se identificou nenhuma obra produzida fora de Portugal e o desenrolar da sua vida após o retorno à pátria. Infelizmente, a documentação referente a sua viagem a Livorno e a obras que teria realizado como preparador de perspectivas junto de Alessandro Gherardini não pôde ser localizada. Durante a Segunda Guerra Mundial, tanto a Igreja dos Armênios como os documentos relativos ao século XVIII não puderam ser recuperados. Nem o empenho do diretor do Arquivo de Estado de Livorno conseguiu descobrir pistas que pudessem documentar a presença deste pintor em Livorno antes de partir para Portugal. No entanto, o documento do Loreto, de outubro de 1701, indica que Vincenzo Bacherelli, apesar de só ser pago em junho de 1702, já se encontrava em Lisboa desde o verão de 1701, para os acordos e preparativos antes da direta intervenção.

Em relação ao conflito de Bacherelli e os monges de São Vicente de Fora em 1719, e após toda a documentação encontrada em Florença após o seu retorno, pudemos concluir que a sua decisão de partir não está relacionada diretamente com este litígio. Este documento é apenas uma parte do que realmente aconteceu. Por coincidência e deduções após analisar esses documentos e datas, Bacherelli retorna a Florença não neste mesmo ano, mas apenas em 1720/1721, em função de alguns negócios com o irmão Marco Maria, que começavam a complicar-se, exigindo rapidamente a sua presença.

Toda a documentação de Bacherelli desde a sua chegada a Florença em 1721 está aqui apresentada até a data da sua morte, em 1745. Estes fatos permitiram conhecer melhor o perfil deste pintor, não só como artista que era, mas também como ativo homem de negócios, governado não só pela sensibilidade com os pincéis, mas segundo uma preocupação financeira constante;

se de certa forma isso o fez ir para Lisboa, também fez com que a deixasse, para melhor cuidar da sua fortuna e dos seus negócios cambiais. Mas se no seu retorno tivesse abandonado a carreira artística definitivamente, como muitos autores diziam, não teria entrado para a Academia do Desenho, pagando taxas regularmente, desde 1722 até 1738.

A sua veia artística ficou sempre à frente, porém condicionada pelo tino comercial e a multiplicação da fortuna, que após a sua morte entrou em nítida decadência, morrendo sem filhos em 1745, com 63 anos, vinte dos quais passados em Portugal. Juntando a tudo isso, não se devem esquecer os cargos importantes que ocupou em Florença, todos posteriores a 1740, ou seja, cinco anos antes da sua morte. Até lá, Bacherelli trabalhou como pintor ou gerenciava a sua fortuna, amealhada em Portugal.

Procuramos estruturar e conduzir o nosso trabalho de modo que se percebesse a formação de duas linguagens basilares na pintura decorativa: o "modelo baquereliano" e o "modelo pozziano". Todavia, esta estrutura não é categoricamente rígida e, como toda categoria, permite nuances fora do contexto, o que não significa que estes modelos não existam, pelo contrário, é possível comprovar a sua importância e a sua presença atuante na pintura de falsas arquiteturas através do século XVIII.

O objetivo principal deste estudo foi apurar a relação entre teoria e prática perspéctica nos artistas que trabalharam com a decoração de tetos em Portugal. Em meio a toda esta complexa estrutura decorativa com a simulação arquitetônica, é importante ver a perspectiva também como um modo de expressão relacionada com um dado período, e não exclusivamente como um método objetivo e absoluto de se representar espaço. Se Panofsky considerava a perspectiva um modelo simbólico, muito mais que um método absoluto, não é vão procurar na pintura

portuguesa esse gosto ou modo representativo, o qual, segundo o próprio teórico, é o reflexo de cada época histórica em cada determinada situação.

Naturalmente, Portugal não inventou um tipo novo de perspectiva ou um método novo qualquer, mas adaptou um sistema universal a uma condição cultural absorvida durante toda a história da pintura. Foi extremamente útil situar o momento em que aparece uma preocupação com a representação perspéctica do espaço, na qual incluímos não só os tetos pintados, mas também os painéis retabulares. Ora, definindo ou procurando definir este aspecto pudemos confrontar tudo isso com a difusão do ensino da matemática no seio da cultura intelectual portuguesa e no acesso às oficinas dos artistas mais conceituados. Como dissemos, esta "expressão" não será difundida de um modo generalizado. O seu uso coincidirá com artistas ainda inseridos em modelos arcaicos, o que implica uma certa convivência pacífica entre as duas expressões: era o sinal da mudança. E é Bacherelli que encontra este momento e, no que diz respeito à pintura decorativa, o responsável único por esta mudança ocorrida em Portugal já desde 1701. Com esta viragem, tudo se transforma. Os temas passam a ser tratados de outra forma; a noção de espaço passa a ser ampla e diferente do que era; o conceito de atmosfera luminosa expande-se; aumenta a dinâmica do interior do ambiente arquitetônico (coisa que a arquitetura real foi incapaz de fazer) e a cenografia passa a dominar o campo visual existente. Com tudo isso, não só a pintura monumental ousa espacialmente, como também os painéis retabulares adquirem sensata espacialidade, de modo que um novo conceito plástico inicia o seu percurso.

Outra preocupação foi mostrar como a História da ciência não pode se desvincular da História da arte e, essencialmente, de uma espécie de "forma decorativa", como é o caso da pintura de

arquiteturas falsas, pois ela busca as suas condições materiais no aprimoramento técnico e científico da representação espacial: é o momento em que a arte se junta com a ciência e a religião. Contudo, não se pode perder de vista a unificação levada a cabo pelos jesuítas, promovendo a organização do universo divino condicionado pela construção perspéctica do espaço pictórico. Tudo passa a ser comunicação e técnica de persuasão que, tomando como ponto essencial as disposições do público, se mostra pedagógica e didática, determinando a perspectiva linear como ferramenta essencial. Tudo se transforma como espelho de uma nova cultura, de um novo modelo, de uma nova linguagem e de uma nova configuração típicas da plena Idade Moderna.

Portanto, nosso trabalho não está condicionado pelo estilo barroco, mas pela época barroca, que usa tal espacialidade de modo peculiar, entretanto condicionada pelo alargamento cronológico, quanto mais pelos dispositivos culturais e materiais disponíveis em dada época. Um outro aspecto que para nós fica claro é o vínculo que a perspectiva detém com a cultura erudita, sempre ligada a uma estrutura de poder e de corte. Assim, a quadratura em Portugal esteve associada ao Estado e ao rei, aos escalões da alta nobreza e da sociedade, paralela a uma situação de conhecimento científico superior, na qual salientamos a presença dos jesuítas.

Enquanto o país se mostrou associado a esse tipo de situação, as questões teóricas e práticas se mostraram profusamente desenvolvidas. Vemos claramente que, durante a primeira metade do século XVIII, o uso da forma decorativa que representa arquiteturas perspectivadas atua em modo mais e mais erudito, com modelos interpretativos sempre em consonância com a tratadística e com o ensino da geometria e da matemática.

Fora destas questões e deste circuito, a pintura de brutescos, com cartelas planimétricas e a pintura de caixotões, constitui as

mais simples formas decorativas utilizadas em todo o país, não necessitando de nenhuma preparação técnica ou científica em especial. Lembre-se aqui as decorações na abóbada da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Peniche, por volta de 1719, executadas por Pedro Peixoto, próximas da corte e no auge da pintura perspectivada, ainda no domínio de Vincenzo Bacherelli, António da Serra, António Lobo, porém ainda presas à tradição arcaica do brutesco. Neste mesmo período, a pintura do teto da nave da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo ainda usa os formulários do brutesco. O mesmo se poderia dizer de Luís Gonçalves de Sena, que continua a representar o brutesco ainda em 1747, porém sete anos mais tarde se tornaria um dos expoentes mais significativos do modelo pozziano da segunda metade do século XVIII.

Enfim, um modelo que ainda domina o cenário da pintura portuguesa da fase barroca, convivendo plenamente com a pintura de arquiteturas fingidas. Ousamos dizer que, na primeira metade do século XVIII e com o reinado de D. João V, a perspectiva era a protagonista incondicional em todos os setores: na pintura e na cenografia. Entretanto, esta situação irá mudar completamente. Os acontecimentos nos permitem pensar que com a expulsão dos jesuítas, o emprego ou o desenvolvimento científico, e com ele as questões sobre perspectiva, também enfraqueceram a sua atividade durante a segunda metade deste mesmo século. Assim, com a baixa do conhecimento científico (comparado com o destino da Aula da Esfera) e a expulsão dos jesuítas, o uso do sistema perspéctico desapareceu gradualmente, perdendo o poder e deixando de ocupar a posição culta que tinha.

Podemos justificar assim o fato de que, na sua longa produção, Pedro Alexandrino nem sequer cogita o uso de arquiteturas fictícias e preocupa-se exclusivamente com as figurações, no sentido de grandes quadros recolocados, nos quais

o ponto de vista do espectador não possui a menor importância. A perspectiva e a quadratura, antes uma arte de corte, são agora um fruto que será cultuado em zonas periféricas e que tiveram cada vez menor significado científico. Como exemplo desta nova fase, citamos os focos do Algarve e de Trás-os-Montes: dois extremos do país onde a pintura de perspectiva arquitetônica inicia o seu processo já avançado o século XVIII. Pensamos que com o fim do domínio científico dos jesuítas, a pintura que dependia dos pressupostos da óptica e da perspectiva ficou sem proteção teórica. Interrompeu-se o questionar dos seus problemas e as suas disposições nos diversos tratados, que não por coincidência eram escritos por jesuítas. Em relação ao fim do século XVIII em Portugal, não se esqueceu a criação da academia, e com ela a cadeira de geometria e perspectiva, na tentativa de uma recuperação dos termos fundamentais para a pintura.

Estas questões só se poderiam concretizar num meio onde existisse um amplo desenvolvimento cultural. A perspectiva como ciência ao serviço da arte e de outras disciplinas só se poderia desenvolver em Lisboa, ou em outros centros onde a presença de eruditos e teóricos fosse uma realidade. A pintura de falsa arquitetura tinha a necessidade deste tipo de "espaço cultural" para se desenvolver. Os demais centros deveriam esperar o esgotamento deste modelo decorativo cultuado na corte para avançar com propostas mais modernas, fugindo do brutesco e da planimetria central das suas cartelas figurativas.

A segunda metade do Setecentos não contou nem com este apoio, nem com nomes fundamentais da pintura de quadratura. Todos os grandes artistas e pintores-decoradores desapareceram em meados do século: Antônio Lobo (morto em 1719); Antônio Simões Ribeiro (morto em Salvador, em 1755); Lourenço da Cunha (morto em 1760); António Pimenta Rolim (morto em 1751); Jerónimo da Silva (morto em 1753); João Nunes de Abreu (ativo

até c. 1738); Antônio Machado Sapeiro (morto em 1740); Antônio da Serra (morto em 1728) e seu filho Vitorino Manuel da Serra (morto em 1747). Todos estes tornaram-se sinônimo de pintores de falsa arquitetura associados a uma erudita pintura decorativa. Lembre-se aqui o nome isolado do escalabitano Luís Gonçalves de Sena, morto em 1791, mas só pertencente ao universo da quadratura desde 1754. Após todos estes nomes, a segunda metade do Setecentos contaria apenas com José Antônio Narciso, trabalhando com Pedro Alexandrino, que apesar de ser considerado um quadraturista, estava voltado para uma produção de falsos relevos, talvez dependente da presença de João Grossi em Lisboa, o grande estucador italiano.

Deduzimos que o cenário da pintura decorativa portuguesa esteve relacionado com a cultura científica da época, não especificamente vinculada a Santo Antão, mas relacionada com o progresso científico que ali se praticava. Pensamos que não é possível separar o ensino da óptica, da perspectiva e da cenografia do aprimoramento da pintura perspectivada que se fazia em Portugal. A própria época era propícia ao desenvolvimento cultural: o ouro das Minas Gerais e a vontade de D. João V em aproximar-se cada vez mais dos modelos romanos fazia naturalmente fluir os conhecimentos da arte, e os saberes científicos se tornavam uma realidade. Esta relação deveria funcionar principalmente durante o período em que Inácio Vieira ensinava no Colégio Jesuíta de Lisboa, pois estava em contato direto com toda a cultura teórica desenvolvida no âmbito dos colégios jesuítas. O seu conceito universalista até no Brasil litorâneo teve uma cota de participação. A ida de António Simões Ribeiro e a sua intervenção com a pintura do teto da Livraria Jesuíta é um claro exemplo desta situação vivida em Portugal e logo a seguir transmitida ao Brasil.

O tratado de Inácio Vieira sobre perspectiva indica não só conhecimento específico sobre óptica, a catóptrica, a dióptrica e

cenografia, mas aponta claramente o seu interesse em relação à pintura de arquiteturas fingidas, o que era um dado fundamental e inédito em Portugal. O seu comentário sobre a decoração do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, além de ser original, indica vasta atenção e preocupação em criar uma teoria de preceitos que pudessem atender diretamente aos artistas. Inácio Vieira iria citar esta pintura como um notável exemplo do uso da quadratura e do efeito atmosférico que muito o impressionou e que, curiosamente, no Portugal pós-Bacherelli não teve continuidade: o quadro recolocado seria a fórmula por excelência. A abertura atmosférica com nuances e nuvens em intenso movimento era algo de novo, mas sem sequência.

Apesar de Inácio Vieira não ser pintor, mas participar apenas como preparador de cenas teatrais (como ele mesmo o diz em seu tratado), pode afirmar-se que se a história fosse diferente este jesuíta português seria reconhecido em todo o século XVIII como o melhor expoente da cultura teórica do seu país com uma significativa repercussão nas artes; e que a pintura de perspectiva portuguesa foi, sob a monarquia de D. João V, a máxima expressão atingida pela sabedoria pictórica, comparável aos mais altos exemplos da Europa setecentista.

É deste universo de extremo conhecimento científico e pujança formal que a quadratura chega ao Brasil setecentista e domina o século XVIII desde a década de trinta até parte do século XIX, com especificidades diversas ao longo da franja litorânea, a Capitania do Ouro e em zonas na região de Goiás Velho. Os protagonistas deste gênero decorativo tiveram grande atuação ao longo do período setecentista, com elasticidade fenomenológica, para além do processo teórico destinado à prática artística. As atuações seguiram não apenas o tratado do jesuíta Andrea Pozzo do ponto de vista da ciência perspéctica e fonte iconográfica, mas também manifestaram a presença de certos formalismos,

com experiências visuais e estéticas dependentes de motivos usados em diversos espécimes do Nordeste, em diferentes ordens religiosas. Com este tratado, os pintores perceberam a importância da arquitetura como base de conhecimento fundamental. A obra pictórica e teórica de Pozzo não camufla as suas ideias religiosas, e as ordens religiosas no Brasil e os quadraturistas percebem muito bem esta situação, pois Pozzo escreve um texto claro e bem ordenado.

No nosso estudo, verificou-se que a quadratura no Brasil é geograficamente ampla e muito diversificada em suas linguagens entre o norte e o sul do país. O estudo deste gênero no Brasil está em franco desenvolvimento não somente do ponto de vista formal, mas igualmente do ponto de vista do inventário da presença dos tratados de perspectiva e de arquitetura que circularam em toda a América Portuguesa e em relação à documentação, emergindo novos nomes e completando elementos biográficos inéditos. Em suma, um gênero pictórico de grande expressão e muito pouco estudado ao longo dos últimos vinte anos.

Entretanto, esta situação está sendo mudada, pois, nos programas de pós-graduação, surgem teses e dissertações sobre a pintura perspéctica no Brasil, inovando no tema e na metodologia. A força da representação pictórica dos tetos em quadratura da época barroca perdeu-se com o findar do Setecentos. A nova geração, entre o fim do século XVIII e o despontar do período oitocentista, não mais perpetuará os espaços em fortes efeitos perspécticos verticais, numa ânsia de continuar virtualmente o interior dos templos. Percebe-se mais frequentemente espécies de molduras ou cercaduras tridimensionais que separam as paredes do teto pintado e, como dizia Carlos del Negro, o uso frequente do muro parapeito em grande parte da Capitania do Ouro.

Assim, a arte barroca nos aparece como estilo, como forma homogênea e como um programa que assume grande variedade de modelos nos diferentes espaços geográficos em todo o nosso país. Encontramos uma grande força decorativa e persuasiva como modelo narrativo e histórico entre capelas-mores, sacristias, naves ou em paredes com falsos azulejos, e não só: um furor ilusionista, ocupando grande parte da América Portuguesa, num inédito conjunto de formas e modelos. Tudo está envolvido a partir de uma ideia de contemplação, como um grande livro aberto para o ensino à procura das narrativas; a história do quadraturismo na América Portuguesa está sendo escrita aos poucos; nossa intenção é despertar novas perscrutações e desbravar um universo pictórico mágico.

Por ora, apresentamos alguns exemplares, entre o Nordeste e o Sudeste, mas o Brasil setecentista e oitocentista está repleto de ilusões perspécticas que precisam ser descortinadas. Estamos diante de um esquadrinhamento historiográfico de grande amplitude do ponto de vista documental, formal e histórico-cultural. Nesta pesquisa, apresentamos uma breve contribuição, desbravando o universo artístico do Brasil setecentista.



GLOSSÁRIO TÉCNICO

Anamorfose: É a representação em perspectiva de uma cena projetada sobre uma superfície curva: cilíndrica, cônica ou esférica (podendo ser realizada também sobre uma superfície plana). Frequentemente deformada, permite voltar corretamente à imagem a partir de um determinado ponto de vista, sempre de acordo com a posição em que fora elaborada. Na pintura de tetos, o uso da perspectiva anamórfica é muito frequente, pois o suporte curvo deve iludir o espectador, fazendo com que as linhas curvas sejam visualizadas como retas, sempre que esteja posicionado no ponto de vista correto.

Alegoria: É a personificação de um conceito ou a representação de personagens por meio de figuras com valores simbólicos.

Arcada: É constituída por uma série de arcos contíguos.

Arquitrave: Parte principal do entablamento, situado entre o friso e o capitel.

Arrombamento perspéctico: O arrombamento perspéctico ou arquitetônico vem cunhado do termo italiano *sfondare*. É a técnica de pintura que a partir de uma ilusão perspéctica, permite simular a abertura de um novo espaço ou uma nova passagem para o outro lado da parede (ou de qualquer suporte). Foi usado na cultura romana; retoma o seu curso no século XV e floresce no século XVI e XVII com novas possibilidades, chegando ao máximo esplendor na fase setecentista com os efeitos atmosféricos graças ao controle máximo da luz, e da sombra, acrescidos do uso de estuque.

Axonometria: É a projeção de qualquer objeto num plano vertical, revelando duas ou mais faces.

Barroco: O período barroco deve ser estudado não apenas como o nome de um estilo que individualiza uma época, mas, fundamentalmente como uma característica artística. Segundo esta rápida interpretação, a arte barroca deve ser investigada muito estreitamente com a Contrarreforma, na intenção de atingir não só a pintura, a arquitetura, a escultura, a música, mas também, a teoria do pensamento. É nesta última que se pode encontrar a origem, o significado e as consequências desta analogia nas diversas manifestações culturais onde o barroco se fez notar, não somente na Europa, mas em toda a América do Sul e em algumas partes do Oriente.

Brutesco: Em linhas gerais, considera-se o brutesco como descendente direto do *grottesche* italiano. Desenvolvido em Portugal, constitui uma fase decorativa amplamente usada em igrejas e palácios, preenchendo tetos, paredes e colunas durante todo o século XVII, até as primeiras décadas do século XVIII, quando perde força após a difusão da quadratura; no entanto, sendo levado ao Brasil, fará a sua aparição até o primeiro quartel do século XVIII.

Câmera escura: Conhecida desde a Antiguidade, a câmera escura pode ser considerada o dispositivo mais antigo de toda a história da óptica. Seu funcionamento era bem simples. Uma caixa fechada com um pequeno orifício num dos lados por onde a luz exterior reflete a imagem no lado oposto ao dito orifício. Pode ser considerada uma máquina de ver, mas também transformada em máquina de desenhar.

Compartimentação: Utilizamos este termo para caracterizar o tipo de cena apresentada como quadro recolocado (com visão plana e frontal ao espectador). Nestas cenas compartimentadas,

a nossa visão está condicionada à seção figurativa do teto, num sistema narrativo dos acontecimentos e sem uma ideia global de espetáculo. O olhar do espectador visualiza cena por cena, e cada espaço representado tem um sentido único e seccionado em momentos de intensa "narratividade", e cada seção tem a sua moldura própria, não se relacionando com outras cenas, mas constituindo um todo iconograficamente e não construído sob o ponto de vista perspéctico ilusionista.

Centro de projeção: Equivale ao ponto de vista. Desde este ponto as linhas retas se projetam em direção aos distintos pontos do objeto chamadas de raios projetantes

Com termo de posição: Expressão apreendida no estudo do Codex Huygens, escrito por Carlo Urbino da Cremona em meados do século XVI. O termo de posição pode ser interpretado como termo de colocação ou de situação de posicionamento, ou seja, com um plano de apoio. É como se pudesse posicionar a representação escorçada da figura humana e situá-la com outros elementos espaciais (elementos de falsa arquitetura), que têm a função de fazer a ligação entre uma estrutura real e outra fictícia. Este uso era muito apreciado pelos puristas, pois exigia uma maior habilidade técnica por parte do artista, sendo também muito mais dificultosa na realização.

Cone visual: O mesmo que pirâmide visual; o mesmo que cone de visão. Um cone visual deve ter um ângulo de abertura máximo de 60º para evitar distorções.

Costruzione Legittima: *Costruzione legittima* é aquela que, escolhendo o ponto de vista e a partir dele, "constrói" a imagem em função das linhas de projeção; o desenho resultará igual à construção de qualquer perspectiva em planta ou em alçado: exatamente o que fez Brunelleschi. O mesmo que perspectiva

linear, como Alberti descrevera em seu tratado (De Pictura), publicado em 1435. Entretanto, uma expressão cunhada no século XIX.

Escorço: Artifício perspéctico que consiste em representar um objeto para dar ilusão de profundidade. Note-se que em formas (objetos ou figuras) escorçadas, as suas medidas devem ser reduzidas em função da aplicação de leis perspécticas. No sentido originário da palavra, escorço significa encurtamento, apresentando algumas vezes uma certa deformação. O escorço pode apresentar-se tanto nas formas arquitetônicas (falsas), como nas figuras, sendo neste caso mais complexo de se realizar.

Entablamento: É o conjunto formado pela cornija, o friso e a arquitrave.

Festão ou grinalda: Ornato em forma de arranjo de folhas e flores, compondo-se em espécie de fita.

Grande Distância: Como "perspectiva de grande distância" entendem-se aqui os grandes afastamentos que constituem um alargamento e um prolongamento do espaço tradicional, que têm como objetivo primeiro ultrapassar a materialidade do suporte, prolongando este espaço pictórico. Como exemplificação mais conhecida e concreta desta modalidade, é aqui tomado como referência o teto de Pozzo em Roma, na Igreja de Santo Inácio, decorado entre 1691/1694.

***Grottesche*:** É o termo para designar no Renascimento um tipo de decoração constituído pela riqueza de elementos formais: dominado por variações fantásticas. Representado desde o século XV, teve a sua máxima expressão no século seguinte, sendo que, no século XVII, o seu uso se tornava mais reduzido, nunca sendo, contudo, totalmente abandonado. Reafirma-se nos últimos decênios do século XVIII, avançando até o primeiro quartel

do século XIX. Esta terminologia é usada a partir dos estuques presentes nos ambientes subterrâneos da "Domus Aurea", da qual repete os esquemas linguísticos acrescentando ainda fantasiosos elementos oriundos da decoração final do gótico.

Janela de Leonardo da Vinci: Este nome foi definido pelo próprio Leonardo da Vinci (1452-1519) nos seus estudos. Trata-se de uma moldura que sustenta um vidro transparente através do qual e a partir de um ponto de observação, transporta-se o contorno da figura desejada para a superfície do vidro. Este desenho (no vidro) é na verdade fruto do encontro de feixes de luz, refletidas a partir do objeto até o olho do espectador, constituindo a base da representação perspéctica. Nas palavras de Leonardo da Vinci... "a perspectiva não é mais que a visão de um lugar ou de objectos situados através de uma folha de vidro, muito transparente, cuja superfície se desenham os objectos situados atrás dela". Javier Navarro de Zuvillaga denominou esta janela de olho geométrico.

Ortogonais: Linhas perpendiculares ao plano pictórico que em sua projeção sobre o plano se encontram em um único ponto sobre a linha do horizonte, denominado ponto de fuga. São retas paralelas recessivas e produzem uma sensação de profundidade no olhar do espectador. A projeção ortogonal é também a linha usada por arquitetos e engenheiros para fazer planos, alçados e seções, ou seja, é a projeção paralela das linhas do objeto. É a reta perpendicular ao plano do quadro.

Lanterna mágica: A Lanterna Mágica era, na realidade, uma máquina simples, uma espécie de pequena caixa munida de uma fonte de luz artificial, um espelho côncavo posterior e um sistema de lentes que permitia projectar sobre uma superfície branca as imagens ampliadas de vidros pintados com cores transparentes. O seu nome apareceu pela primeira vez numa fonte oficial exatamente em 1668, ou seja, quando o matemático jesuíta

Francesco Eschinardi publicou no tratado Centuriae opticae pars altera. A Lanterna Mágica foi um predecessor do que hoje conhecemos como projetor de diapositivos.

Linha de visão: É a linha que vai do olho até um ponto do objeto e em sua interseção com o plano ou outra superfície de representação da imagem d dito ponto.

Perspectiva aérea: Essa perspectiva foi estudada primeiramente por Leonardo da Vinci em seu Trattato della Pittura, recolhido e organizado arbitrariamente por Francesco Melzi, em 1550. Este tratadista, assim escrevia sobre a perspectiva aérea: "...porque por meio da diferenciação atmosférica, não se pode distinguir as diversas distâncias de diferentes edifícios que aparecem colocados em uma linha única; por exemplo, quando vemos vários edifícios por cima de um muro, parecem do mesmo tamanho. Se na pintura queremos representá-los uns mais distantes que outros temos que fazer com que a atmosfera se torne tanto densa. Sabemos que numa atmosfera de igual densidade os objectos mais distantes que se divisam através dela, como as montanhas, devido a grande quantidade de atmosfera existente entre os edifícios e o olho, aparecerão azuis e quase da mesma cor que a atmosfera quando o sol estiver a leste. Assim, deveríamos fazer o edifício mais próximo acima do muro e da cor natural, e os mais distantes, menos definidos e azuis". Pode-se ainda dizer que esta perspectiva se refere na relação inversa entre a nitidez da visão e a distância do observador em relação ao local onde se encontra a imagem.

Perspectiva artificialis: O mesmo que perspectiva linear, como foi redescoberto no Renascimento. Esta expressão latina (artificialis) era usada para diferenciar-se da perspectiva naturalis ou communis, com uma referência à óptica, como era chamada na Antiguidade e na Idade Média.

Perspectiva atmosférica: Deve ser entendida como um complemento da perspectiva linear. É usada como sinônimo de perspectiva aérea. Os tons tornam-se mais claros e as cores mais azuladas e os contornos menos definidos.

Perspectiva axonométrica: Neste sistema de representação o centro de projeção é impelido ao infinito e as retas permanecem paralelas sendo que os objetos projetados não sofrem diminuição nem aumento das medidas. A vantagem deste modo de representação, é que ele conserva a medida do objeto em cada direção do espaço permitindo fazer uma descrição racional sem retirar da imagem suas qualidades figurativas.

Perspectiva de céu aberto: Esta expressão será considerada como uma espécie de perspectiva, podendo ainda ser utilizado a expressão trompe l'oeil atmosférico. Este tipo de visão está presente somente na decoração de tetos, situando o seu ponto de máxima expressão em representações que apresentam uma abertura no cimo do suporte em visão de um céu artificioso e que avança além do espaço matérico do suporte, independente do modo com que se constrói a composição figurativa.

Pintura a fresco: Técnica de pintura mural bastante complexa. O suporte antes de receber a camada pictórica deverá sofrer algum preparo. Primeiro, deve-se cobrir o suporte com uma camada de cal grosso e de areia. Uma segunda camada de reboco é submetida e colocada antes do desenho, sobre o qual vem estendido ainda uma terceira camada muito sutil de reboco. Sobre esta última camada, quando ainda estiver úmida, deve-se aplicar a cor em rápidas pinceladas. Como a cor vem dissolvida em água, penetrará no reboco húmido. O artista deve trabalhar rapidamente na parede ou no teto úmido, prevendo, seja as alterações de cor, seja uma execução segura para evitar qualquer tipo de retoque. Nos tetos pintados com esta técnica, além dos

problemas normais de execução, o artista também enfrenta sérios problemas como a forte umidade, além de outros inconvenientes.

Pintura a óleo: Técnica que usa o pigmento com óleo ou resina vegetal. Os diversos suportes apresentam diferentes sistemas de aplicação. A tela ou o tecido, por exemplo, deve receber uma camada de cola, gesso e óleo de linho; a madeira deve ser preparada com um extrato de gesso misturado com cola. Foi primeiramente usado no século XV em Flandres. Com o tempo a pintura a óleo foi substituindo a têmpera, pois resistia melhor às umidades atmosféricas.

Ponto de fuga: É o ponto para o qual as linhas paralelas, na perspectiva linear, parecem convergir. O ponto de fuga representa o infinito.

Plano de projeção: É o suporte sobre o qual se projeta uma cena. É equivalente ao plano do quadro. Este plano é imaginário e serve para representar objetos ou cenas mediante sua interseção com as linhas de visão. É importante dizer que este plano não é visível e só existe na mente do pintor.

Projeção isométrica: A projeção isométrica (do grego igualdade de medida) de um objeto tridimensional é quando as três faces principais deste objeto têm a mesma inclinação em relação ao plano do quadro, de modo que os três eixos principais ficam reduzidos à mesma proporção. É a transformação geométrica que deixa invariável a largura, os ângulos e a área de um objeto.

Quadratura: Este termo foi cunhado no século XVI e indica a representação pictórica de ambientes arquitetônicos em função ilusória tratando muitas vezes de prolongar a arquitetura real que sustenta a abóbada sobre a qual se olha. É o engano máximo do olho quando simula o sentido de profundidade e de continuidade

dos espaços. A origem e prática da quadratura tem seu ponto inicial no Renascimento, e sofre especificações decisivas nos séculos XVII e XVIII. Podem individualizar-se dois aspectos basilares. O primeiro consiste na decoração pictórica em si mesma, sendo frequentemente executada a fresco, a têmpera, ou a óleo, sobre vasta parede, cúpula ou abóbada. Num segundo caso, pode representar-se o enquadramento arquitetônico de pintura de figuras, sejam estas predominantes no conjunto ficticiamente criado ou subordinadas à própria falsa arquitetura, como é o caso das vistas panorâmicas, amplamente difundidas na Itália da segunda metade do século XVIII, tendo também eco em Portugal na obra do pintor Joaquim Manuel da Rocha (1727/30-1786).

Quadro recolocado: Esta terminologia foi retirada do uso italiano quadro riportato. Quer dizer, aquelas imagens que estão aplicadas no cimo de uma abóbada ou cúpula, mas que tem a mesma visualidade de um quadro pintado, para ser aplicado frontalmente ao espectador e sem o respectivo escorço das formas, de modo que quando são vistos de baixo para cima a frontalidade passa a ser uma característica da pintura. Neste estudo, foi igualmente considerado como quadro recolocado aquelas pinturas em sentido oblíquo (em orientação diagonal), quando deveriam rasgar-se em ousados escorços ou em visão do tipo zenital.

Sem termo de posição: Expressão usada por Carlo Urbino da Cremona no seu manuscrito sobre o escorço da figura humana, escrito em meados do século XVI. Pode-se dizer que esta circunstância se identifica numa situação em que não haja referimento de posição de um determinado corpo, quer dizer, posicionar a representação escorçada de figuras livres e flutuantes, evitando situá-las com elementos arquitetônicos falsamente construídos.

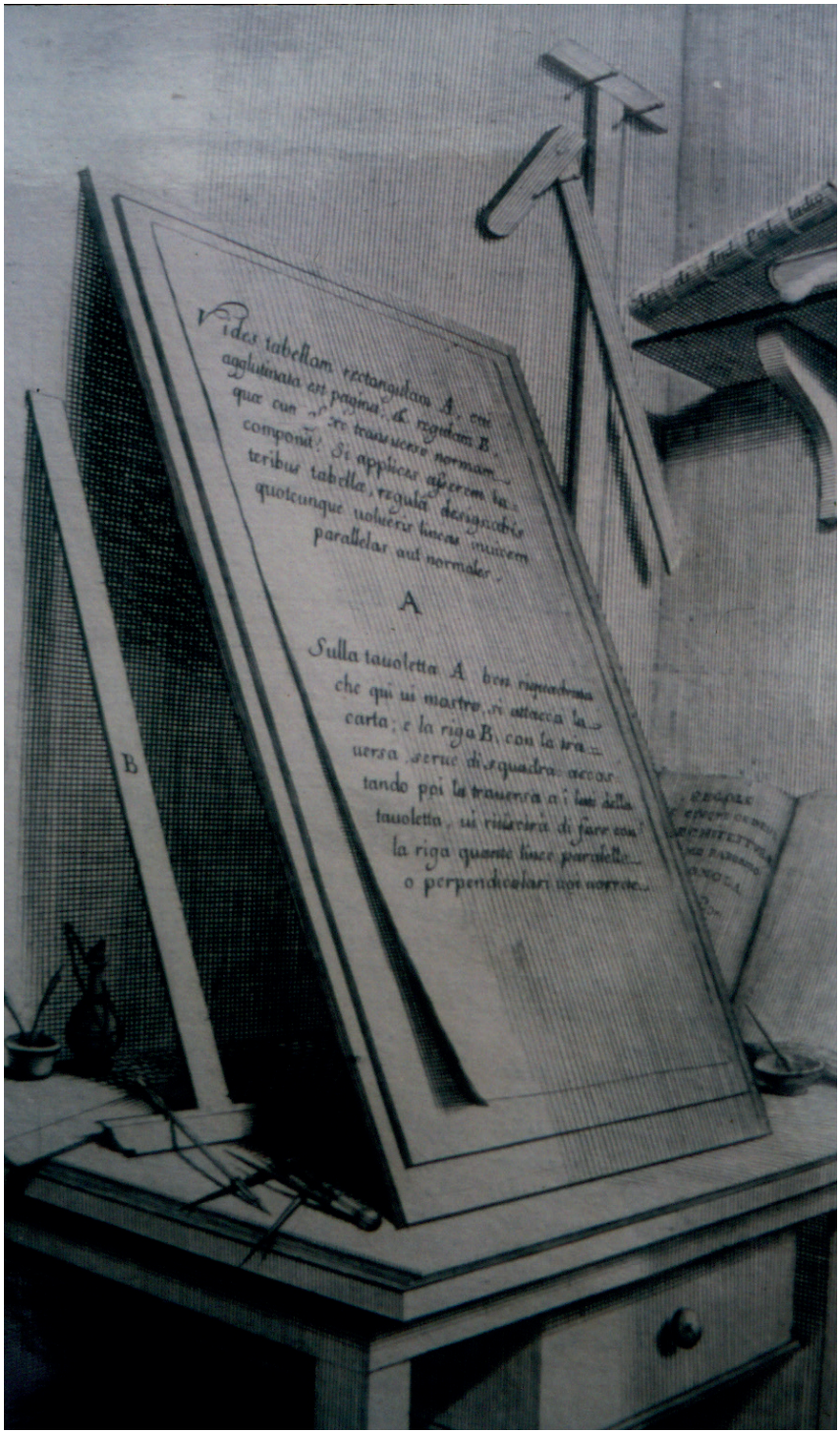
***Sfumato*:** Procedimento pictórico que se baseia na conciliação progressiva dos efeitos de luz e não em função exclusiva do

contraste. O sfumato elimina a nitidez dos contornos das figuras, fundindo-as com a atmosfera em torno do objeto. É típico da pintura de Leonardo da Vinci, representando uma de suas inovações em relação à visualidade pictórica dos seus contemporâneos.

Tenebrismo: Indica uma pintura que articula os valores formais a partir de uma preferência por cores escuras, por fundos negros, por efeitos de luz e de sombra dispostos numa total dimensão "escurecida" e densa. A Contrarreforma favorecerá o desenvolvimento deste tenebrismo com as propostas de Tintoretto; no entanto, será com a pintura de Caravaggio que esta tendência se tornará motivo dominante do desenvolvimento de um momento de descrição artística. Os seguidores de Caravaggio aprofundaram (mecanicamente) este jogo formal, organizado em torno dos excessos dos contrastes luminosos e por isso foram chamados tenebristas. Em toda a Europa o tenebrismo foi difundido pela influência da obra de Caravaggio, propagando-se na Península Ibérica em centros como Sevilha, Valência e em artistas como Zurbarán e Francisco Ribera.

Velatura: Procedimento pictórico que consiste em uma mão de tinta muito diluída, estendida sobre as cores mais consistentes, com o objetivo de modificar os efeitos. Assim, consegue-se uma luz mais brilhante e sombras mais profundas e transparentes. Foi quase uma exclusividade da pintura a óleo, e muito usada nos séculos XV e XVI.

Velo: Descrito por Alberti no século XV, consistia numa rede ou quadrícula disposta entre o objeto e o espectador, para facilitar a posição dos pontos do objeto a representar, de modo que fosse possível refletir as principais linhas do modelo e transpor. É importante dizer que esta quadrícula repercutiu intensamente na pintura e na produção teórica de Albrecht Dürer.


Vides tabellam rectangulam A, cui agglutinata est pagina, & regulam B, quæ cum illa transuerse normam componit. Si applices aptorem tabellæ, regulâ descriptibus quotcunque uolueris lineas inuicem parallelas aut normales.
A
Sulla tauoletta A ben rapportata che qui si mostra, si attacca la carta; e la riga B, con la sua trauersa, serue di squadra accostando poi la trauersa a i lati della tauoletta, si ritirerà di fare con la riga quante linee parallele, o perpendicolari uoi uorrete.
B

REFERÊNCIAS

AGUILONIUS, Francesco. *Opticorum Libri VI Philosphis iuxta ac mathematicis utiles*. Antuerpia, 1613.

ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. Basileia.1540.

ALBERTI, Leon Battista. *Della Pictura*. 1436.

ARMENINI, Giovanni Battista. *De Veri precetti della pittura*. Ravena, 1587.

ASSUNÇÃO, T. Lino d'. *Diccionario dos Termos d'Architectura*. Lisboa: Bertrand, 1895.

AZEVEDO, D. Joaquim de. *Historia ecclesiastica de cidade e bispado de Lamego*. Porto, 1877.

BALDINUCCI, Francesco Saverio. *Vita di Alessandro Gherardini*, in Cod. Pal. 565, vol. II, ff. 173r-183r, Biblioteca Nazionale de Florença.

BARBARO, Daniel. *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro*. Veneza, 1568.

BARBOSA, António da Cunha. História das Artes e sua Marcha Progressiva na Bahia. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, nº25, 1900.

BATTISTA, *Leon. De Pictura*. 1540.

BENEDICTO, Joaquim Duarte. *Elogio do Grande Apelles Portuguez Luís Gonçalves de Sena*. Lisboa, 1791.

BIBIENA, Ferdinando Galli. *Direzioni della prospettiva teorica corispondenti a quella dell'architettura*. Bologna, 1732.

BULLANT, Jean. *Reigle généralle d'architecture dês cinq manèirès de colonnes*. Paris, 1568.

CASTRO, João Baptista de. *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*. 3 tomos, Officina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, Lisboa, 1763.

CASTRO, João Baptista de. *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa, 1870.

CASTRO, João Baptista de. *Mappa de Portuga*. 1ª edição, Lisboa, 1878.

CATANEO, Pietro. *L'architettura di Pitro Cataneo senese: Alla Quale Oltre All Essere Stati dall'Istesso Autore Rivisti, Meglio Ordinati, e di Diversi Disegni, e Discorsi Arricchiti I Primi Quattro Libri per l'Adietr*. Veneza, 1567.

CENNINI, C. *Il Libro dell'arte, o Trattato della Pittura*. ed. F. Tempesti, Milano, 1975.

COSTA, Félix da. *Antiguidade da arte da pintura* c.1696. (ed. fac. sim. de George Kubler, New Havem & London, 1967).

CUNHA, Taborda José da. *Regras da arte da pintura*. Acresce memoria dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus. 2º edição, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922.

DE BONI, Filippo. *Biografia degli artisti*. Firenze, 1840

DECHALES, Claude François Milliet. *Cursus Mundus Mathematicus*. 1674.

DECHALES, Claudio Milliet. S.J. *Optica perspectiva su radio directo; catoptrica; dióptrica*. in Cursus seu Mundus mathematicus. em três volumes. Lion, 1674.

DUBREUIL, Jean le. *La Perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfevres, brodeurs, tapissiers, età autres se servans du Dessein*. Par un Parisien, Religieux de la Compagnie de Jesus. Paris, 1642.

ESCHINARDI, Francesco. *Centuriae opticae pars altera seu dialigi optici*. 1668.

EUCLIDES. *Optiké*. Veneza, 1505

EUCLIDES, *Elementos*. (tradução e introdução de Irineu Bicudo), São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FERREIRO, Antonio López. *Historia de la Santa A.M. iglesia de Santiago de Compostela*. 11 vols. Santiago, 1898.

GABBURRI, Francesco Maria Niccolò. *Vite di Pittori*. Ms. Biblioteca Nacional de Florença, Mss. EB. Tomo VI.

GABBURRI, Francesco Maria Niccolò. *Vite di Pittori*, 1740-1741. Ms. Biblioteca Nacional de Florença, Ms. EB. 95.

GUIMARÃES, Ribeiro. *Suma Varia de História*. Lisboa, 1872.

HAUCK, Guido. *La prospettiva soggettiva e le curvature orizzontali dello stile dorico*. Stutgard, 1879.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Ms. 1548.

LANZI, L. *Storia Pittorica della Italia*. Bassamo, 1809.

LOMAZZO, Giovan Paolo. *Trattato dell'Arte della Pittura*. Milano, 1584.

MACHADO, Cyrilo Volkmar. *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Victorio Rodrigues da Silva, 1823.

MACHADO, Cyrilo Volkmar. *Mans*. de 1803 (inédito), Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana*. tomo II, Coimbra, MDCCXLVIII (1748).

MARIA SANTÍSSIMA, Fr. Manuel de. *História da fundação do Real Convento e Seminário de Varatojo*. Porto, 1799.

MARINELLI, Sergio. *The Author of the Codex Huygens*. in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, n.º 44, 1881.

MARRINI, Orazio. *Serie di Ritratti di Celebri Pittori Dipinti di Propria Mano in Seguito a Quella Già Publicata nel Museo Fiorentino Esistente Appresso L'Abate Antonio Pazzi*. Firenze, 1764, I, II.

MONTE, Guidubaldo del. Perspectiva *libri sex*. Veneza, 1609.

MONTÓN, D. Bernardo. *Segredos de Artes Liberales, y Mecanicas – recopilados, y traducidos de varios, y selectos autores, que tratam de phisica, pintura, arquitectura, optica, chimica, doratura, y charoles, con otras varis curiosidades ingeniosas*. Madrid, 1734.

NETTESHEI, Heinrich Cornelius Agrippa von. *De Occulta Philosophia*. Colônia, 1533.

NOGLER, Georg K. *Neues Allgemeines Kunstlerlexikon*. BD. I, 1835, p.198: Bacherelli, Vincenzio, ei Florentiner, ger 1672 e gest 1745. 1835.

Noticia individual del sagrado culto, con qve la devocion desta corte de Lisboa celebrò en un Octavario de solemnes fiestas la canonizacion del gloriosissimo S. Andres Avelino de los Clerigos Regulares teatinos, en su Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia, con la descripcion de su magnifico adorno. Lisboa: Imprensa Real Deslandesiana, 1713

NUNES, Filipe. *Arte Poética, Simetria e Perspectiva*. Lisboa, 1615

PECKHAM, Johannes. *Perspectiva communis*. Per Io. Baptistam Sessam, 1504.

PORTA, Giovanni Battista della. *Maggie naturalis libri IV*. Napolis, 1558.

PORTA, Giovanni Battista della. *De refractione optices parte libri novem*. Napolis. 1589.

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, 1693.

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, Tomo I e II, 1697/1700.

POLIÃO, Marco Vitrúvio. *De Architettura, Libri X*. (Libro I e Libro VII): retirado de Luigi Vagnetti, M. MACIAEL, Justino. *Vitruvio Tratado de arquitetura*. Press. Lisboa. 2009.

PPOUDRA, Noel Germinal. Histoire de la perspective ancienne et moderne, contenant l1exposition de toutes les methodes connues de perspective, et une analyse des ouvrages sur cette science. Paris, 1864.

RACZYNSKI, Le Comte A. *Les Arts en Portugal*. Paris, 1846.

RACZYNSKI, Le Comte A. Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal, Paris, 1847.

Regras das Cinco Ordens de Architettura de Jacomo Barozio de Vignola com hum acrescentamento de geometria pratica, e regra de perspectiva de Ferdinando Galli Bibiena. (traduzido por João Carlos Binhetti), Lisboa, Officina de Joze D'Aquino Bulhoens, 1787.

RODRIGUES, Francisco de Assis. Diccionario *technico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura*. Lisboa, 1875.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de. *Arte y uso de arquitectura*. Madrid, 1633-1664, fac-símile, Valencia, 1989.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de. *Arte y uso de arquitectura*. Segunda parte. Madrid, 1665.

SCAMOZZI, Vincenzo. *Dell'idea dell'architettura universale*. divisa in X Libri, Veneza, 1615.

SCHEINER, Christopher. *Pantographice seu ars delineandi*. Roma, 1631.

SCHEINER, Christopher. *Pratica del parallelogramo da disegnare del P. Christoforo Scheiner nella quale s'insegna una nuova arte di disegnare*. In Padova, per Sebast. Sardi, 1637.

Segredos das Artes: Segredos necessarios para os officios, artes e manufacturas e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos dos mais accreditados, e modernos authores, que tratárão destes objectos: Tomo I., II Volumes, Offic. de Simão Thaddes Ferreira, 1794.

SEIXAS, José de Figueiredo. Nova Explicação da figura 1000 do primeiro tomo desta obra. In: Perspectiva Pictorum et Architetorum, Roma, 1693-1700.

SILVA, Francisco Xavier da. *Elogio funebre e historico do muito alto, poderoso, augusto, pio e fidelissimo Rey de Portugal, e Senhor D. João V*. Lisboa, Regia Officina Sylviana, 1750.

SIRIGATTI, Lorenzo. *La pratica della prospettiva*. Veneza, 1625.

SOMMERVOGEL, Carlos. S. J., *Bibliothéque de la Compagnie de Jesus*. vol. 8, Paris, 1898.

TACQUET, André. *Elementa Geomitriae Planae ac Solidae*. 1651.

TACQUET, André. *Opera mathematica*. Lovaina, 1668.

TELLES, Francisco Liberato. *Pintura Simples*. Lisboa, 1898.

TROILI, Giulio. *Paradossi per praticar ela prospetiva senza saperla*. Bologna, 1683.

WITELO, Erazmus Ciolek. *Thuringopoloni opticae libri decem*. Norimbergæ, 1535.

U. Thieme-F. Becher, *KunstlerLexikon*, vol. II.
VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccelenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*. 1ª edição, Florença, 1550.

VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade e. *História de Santarém Edificada*. Lisboa, 1740.

VENTURA, Leontina. *Arte da pintura: symmetria, e perspectiva. Composto por Fhilippe Nunes, fac-simile da edição de 1615*. Porto, Editorial Paisagem, 1982.

VIATOR, Jean Pélerin. *De artificialis perspectiva*. 1ª edição, Toul, 1505.

VIEIRA, Domingos. Tratado matemático que contém a Óptica especulativa e prática ou perspectiva. 1709. CARVALHO, Capitão José Monteiro de. BAM e em 1744.

VIEIRA, Inácio. *Tratado da Chiromancia; Astronomia; Exame Militar e Medições: Perspectiva e Pintura – Cores e Vernizes*, C. 1710.

VIEIRA, Inácio. *Tratado Da Óptica*. 1714.

VIEIRA, Inácio. *Tratado da Perspectiva*. 1715.

VIEIRA, Inácio. *Tratado da Catoptrica e Dioptrica*. 1716/1717.

VIEIRA Lusitano, Francisco. *O insigne pintor e leal esposo*. Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780.

VIGNOLA, Jacopo Barozzi da. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarj del R. P. M. Egnatio Danti*. Roma, 1583.

VILLAFÑE, Juan de Arfe y. *De varia commensuración para la escultura y architectura*. Sevilla, 1585.

VITELLIONE. *Perspectiva Libri X*. 1262 a 1278.

ZAHAN, Johann. *Oculus artificialis teledioptricus*. 1685.

BIBLIOGRAFIA

Academia Nacional de Belas Artes. *Inventário artístico de Portugal*. XIII volumes, Lisboa, 1943-1995.

ACANFORA, Elisa. Alessandro Gherardini giovani e il suo maestro Alessandro Rossi. *In: Un meraviglioso artificio – architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*. Perugia: Alinea, 2023.

ACANFORA, Elisa. Alessandro Gherardini giovane tra la Toscana e l'Emilia: rapporti con artisti e mecenati. In: BERTOCCI, Stefano.; MASTROVITI, Anna Coccioli.; FARNETI, Fauzia. (org.). *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*. Firenze: Altralinea Ediz., 2023.

AGUIAR, Raymundo. A perspectiva nos tectos do período barroco na Bahia. *In: Universitas*, nº3 e 4, 1969.

ALBUQUERQUE, Luis. A «Aula da Esfera» do Colégio de Santo Antão no século XVII. *In: Anais da Academia Portuguesa de História*, 21, Lisboa: 1972.

ALGÁN, Teodoro de Anasagasti y. *Perspectiva Artística*. Editorial Labor, 1951.

ALMADA, Carmem.; FIGUEIRA, Luís Tovar. Conservação e restauro da Igreja do Seminário de Santarém. *In: Monumentos*, nº 4. Lisboa: 1996.

ÁLVARES, Luís X. *Signos estéticos y teoría*. Barcelona: Anthropos, 2005.

ALVES, Alexandre. Artistas e artífices nas dioceses de Lamego e Viseu. *In: Beira Alta*, vol. XLIV, n. 1, p.. 20-23, 1985.

ALVES, Joaquim Jaime Ferreira. Nasoni, Nicolau (1691-1773). *In: Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

ALVES, Marieta Alves. *Pequeno guia das igrejas da Bahia VI* – Ordem 3.ª de S. Domingos. Salvador: Prefeitura de Salvador, 1950.

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: U.F.B., Conselho Estadual de Cultura, 1976.

ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

ANDRADE, A. A. Banha de. *Contributos para a História da Mentalidade Pedagógica Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ferreira de. **Barcelos**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

ARAÚJO, Norberto de. *Inventário de Lisboa*. Fasc.1. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1944.

ARAÚJO JÚNIOR, Delson Agnaldo de. *Caetano Luiz de Miranda: um pintor rococó na Comarca do Serro Frio*. 2017. Dissertação (Mestrado) - Instituto de História da Arte, Universidade de Lisboa, 2017.

ARAÚJO JÚNIOR, Delson Agnaldo de. Caetano Luiz de Miranda um pintor Rococó na Comarca do Serro Frio. *In: XII EHA – Encontro de História da Arte*. UNICAMP. Campinas: 2017.

ARCANGELI, Alberto. Baccio del Bianco. In: Cat. Vol. III, *Il Seicento Fiorentino* – ***biografie***. Firenze: Cantini, 1987.

ARENAS, José Fernandes. *Teoria y metodologia de la Historia del arte*. Barcelona: Anthropos, 1982.

ARGAN, Carlo Giulio. *Brunelleschi*. Milão: 1955.

ARGAN, Carlo Giulio. La «Retorica» e l'arte barocca. *In: Retorica e barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca Editori, 1955.

ARGAN, Carlo Giulio. *L'Europa delle Capitale*. Genebra: 1965.

ARGAN, Carlo Giulio.; WITTKOWER, Rudolf. *Perspective et Histoire au Quattrocento*. Paris: Les Editions de la Passion, 1990.

ARGAN, Carlo Giulio.; FAGIOLO, Mauricio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

ARGAN, Carlo Giulio. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1993.

ARGAN, Carlo Giulio. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ARGAN, Carlo Giulio. *Clássico e anti-clássico de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Carlo Giulio. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARGO, Maurizio Fagiolo dell'.; GRAF, Dieter.; PETRUCCI, Francesco. *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio* 1639-1709. Milão: Skira, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. 8ª edição. Madrid: 1989.

ARNOLDI, Francesco Negri. Prospettici e Quadraturisti. *In: Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, 1963.

ARRUDA, Luísa. O Retrato de D. João V na Portaria de São Vicente de Fora: um retrato barroco azul e branco. *In:* ***Claro-Escuro***, nºs 2 & 3, 1989.

ASSUNTO, Rosario. L'universo come Spettacolo e L'unità de Infinito. *In: Infinito e Contemplazione, Gusto e Filosofia dell'Europa Barocca*. Napoli: 1979.

ATAÍDE, Manuel Maia (org.). *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*. Assembleia Distrital de Lisboa. vol. V, tomos I-IV, Lisboa: 1975-1996.

ATERINI, Barbara. *Spazio Immaginato e Architetura Dipinta*. Alinea Editrice: 2012

AVERINI, Ricardo. Storia dell'arte portoghese. *In: Estudos italianos em Portugal*, nºs 33-35, 1970-1972.

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo. *O estudo da perspectiva aplicado à pintura dos forros da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo. Caetano da Costa Coelho: um pioneiro da pintura de quadratura no Rio de Janeiro setecentista. *In:* (org. MELLO, Magno Moraes.). *Arquitetura do Engano* – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo. *Entre o artesoado e a quadratura, uma perspectiva diferente sob o olhar de Caetano da Costa Coelho*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

AZEVEDO, Carlos de. Um artista italiano em Goa. *Placido Francesco Ramponi e o túmulo de S. Francisco Xavier*, Garcia de Orta, n.º esp., Lisboa, 1956.

BALDINI, Laura. Ancora su Chiavistelli a palazzo Pitti: un episodio dimenticato, in FARNETI, Fauzia.; BERTOCCI, Stefano. *L'architettura dell'inganno* – quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Alinea, Firenze, 2004.

BALDINI, Ugo. *Saggi sulla Cultura della Compagnia di Gesú (secoli XVI-XVIII)*. Padova: CLEUP Editrice, 2000.

BALDINI, Ugo. L'insegnamento della Matematica nel Collegio di Santo Antão a Lisbona, 1590-1640. *In: A Compaia de Jesus e a Missionação no Oriente*. Lisboa, Brotéria e Fundação Oriente 2000.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorfoses ou magia artificial dos efeitos maravilhosos*. Paris, 1969.

BANGERT, William V. *História da Companhia de Jesus, Porto*: Apostolado da Imprensa. S. Paulo: Loyola, 1985.

BATISTA, António Fernando.; MASSARA, Mônica. O jogo barroco em José Soares de Araújo - pintor bracarense em Minas. *In: Barroco*, nº15, II Congresso do Barroco no Brasil - Arquitectura e Artes Plásticas, 1990-1992.

BARASH, Moshe. *Teorías del Arte* – de Platón a Winckelmann. Madrid: Alianza, 2006.

BARBARO, Daniele. *La pratica della perspectiva*. Bibliotecta Architecttura Urbanistica, Teoria Storia, nº8, Forni, 1980.

BARBOSA, F. O Convento de São Francisco. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Parahybano*, .João Pessoa, n. 8, 1935.

BARBOSA, Cônego Florentino. *Monumentos históricos e artísticos da Paraíba*. João Pessoa: A União Editora, 1953.

BARGELLINI, Clara. Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla. *In: Struggle for Synthesis* – A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII. Lisboa: IPPAR, 1999.

BARTOLI, Maria Teresa. *Dal Gotico oltre la Maniera. Gli architetti di Ognissanti a Firenze*. Firenze: Edifir, 2011.

BARTOLI, Maria Teresa. LUSOLI, Monica. (a cura di). *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il'400 e il '700*. Firenze: Firenze University Press, 2015.

BARTOLI, Maria Teresa. Le Madonne in Maestà degli Uffizi, tre pitture tra disegno e architettura. *In: Perspectiva Pictorum*, Belo Horizonte, ano 1, número 1, 2024.

BARTRINA, Luis Villanueva. *Estudio geométrico de una arquitectura ilusória: El techo de la Burgersaal de Santa María en Ingolstadt*. Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Departament d'Expresió Gráfica Arquitectónica I, Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona: s/d.

BATISTA, Nair. Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja de São Francisco da Penitência. *In: Revista do SPHAN*, N.º 3, 1939.

BASTOGI, Nadia. Palazzo Pitti: I primi lavori. *In*: GREGORI, Mina. (a cura di). *Fasto di corte*. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. .Firenze: Edifir, 2005.

BASTOGI, Nadia. Le sale affrescate da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli. *In*: GREGORI, MINA. (a cura di). *Fasto di corte*. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, vol. II, Firenze: Edifir, 2006.

BASTOGI, Nadia. Il granduca Ferdinando II (1610-1670). *In:* GREGORI, MINA. (a cura di) *Fasto di corte*. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, vol. II, Firenze: Edifir, 2006.

BAZIN, German. Destins du Baroque. Paris: Hachette, 1968.

BELOSI, Luciano. La rappresentazione dello spazio. In: Storia dell'arte italiana. Parte Prima, Materiale e problemi, Vol. IV, *Ricerche Spaziali e Tecnologie*. Turim: Giulio Einaudi, Editore, 1980.

BELTING, Hans. *Florence et Bagdad* – une historie di regard entre Oriente et Occident. Bona: Gallimard, 2012.

BÈNÈZIT, F. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Paris: Librairie Grund, 1956.

BERTETTO, Roberto. A Magia da Imagem. *In*: cat. *A magia da imagem*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1996.

BERTOCCI, Stefano. FARNETI, Fauzia. (a cura di). *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico* – quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Firenze: Artemide, 2015.

BERTOCCI, Stefano. MASTROVITI, Anna Còccioli. FARNETI, Fauzia. (a cura di). *Un meraviglioso artificio* – architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli. Firenze: Alinea, 2023.

BERTOCCHI, L. e G. C. *Dosi Delfini, Lettere di Pittori e Scultori dei Secoli XVII – XVIII*. Pontremoli, 1970.

BINAGHI, Rita. Ab angulis ad angelos: l'atoritratto di Andrea Pozzo nela chiesa del Gesù a Roma. *In: Andrea e Giuseppe Pozzo*. Venezia: Marcianum.

BINAGHI, Rita. Ab angulis ad angelos: l'autoritratto di Andrea Pozzo nella chiesa del Gesù a Roma. In PANCHERI, R. (a cura di). *In: Andrea e Giuseppe Pozzo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venezia: (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22-23 novembre 2010), 2012.

BORA, Giulio. *I Disegni Lombardi e Genovesi del Cinquecento*. Roma: Libreria Editrice Canova, 1977.

BORA, Giulio. La prospettiva della figura umana - gli «scurti» - nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento. *In: La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgrezioni*. EMILIANI, Marisa Dalai. (A cura de). v.1, Florença: Stampa 1980.

BORGES, Nelson Correia. A pintura: do Barroco ao Rococó. *História da Arte em Portugal*. vol. IX. Lisboa: Alfa, 1986.

BOSEL, R. (org.); INSOLERA, Lydia Salviucci. *Mirabili disinganni, Andrea Pozzo* (Trento 1642- Viena 1709) pittore e architetto gesuita – catálogo da exposição. Roma: 2010.

BOTINEAU, Yves. *Baroque ibérique*: Espagne, Portugal, Amérique Latine. Friburgo: 1960.

BOSSAGLIA, Rossana.; BIANCHI, Vasco.; BERTOCCHI, Luciano. *Due Secoli di Pittura Barocca a Pontremoli.* Génova: Sagep Editrice, 1974.

BOSSAGLIA, Rossana.; BIANCHI, Vasco.; BERTOCCHI, Luciano. *Due Secoli do Pittura Barocca a Pontremoli*. Génova: Sagep Editrice, 1977.

BOTTO, Maria Margarida Ferreira da Cunha Donas. *Elementos para o Estudo da Pintura Mural em Évora Durante o Período Moderno:* Evolução Técnicas e Problemas de Conservação. (tese apresentada à Universidade de Évora). Évora: 1998.

BRANDÃO, D. de Pinho. *Nicolau Nasoni Pintor da Igreja da Cumieira*. Porto: 1964.

BRANDÃO, Elvira. (coord. geral). *O tecto da Igreja de São Roque* (história, conservação e restauro). Lisboa: Edição do Museu de São Roque, 2002.

BRIGANTI, Giuliano. *Pietro da Cortona o della Pittura Barocca*. Florença: 1962.

BRIGANTI, Giuliano. La Pittura in Itália. Il Settecento. cat. a cura de CHIARINI, Marco. ***La*** *Pittura del Settecento in Toscana*. Milano: Electa, 1989.

BROOK, Anthea. Ferdinando Tacca. *In:* **Il Seicento Fiorentino** – biografie. Vol. III. Firenze: Cantini, 1987.

BRUGNOLI, M.V. Un Palazzo Romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma. *Bollettino d'Arte*. Anno XLV, 1962.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Desenhando o Brasil: o saber cartográfico dos cosmógrafos e engenheiros militares da colônia e do império. (org. COSTA, Antônio Gilbert). *In: Roteiro prático de cartografia: da América Portuguesa ao Brasil Império*. Editora UFMG, Belo Horizonte. 2007.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e Desígno* – o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822). São Paulo: Edusp, 2011.

BURY, John B. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial*. (org. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de), São Paulo: Nobel, 1991.

CABELEIRA, João Paulo. Ciência Perspéctica e imaginário Arquitetônico, de Roma para a Província Portuguesa. *In: Revista de Ciências da Arte*, n. 2, Arte e Geometria, set. 2016.

CABEZAS, Lino. *El Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2008.

CAETANO, Joaquim. *O tecto pintado da igreja de São Roque*. Lisboa: 1995.

CAETANO, Joaquim. SEABRA, José Alberto. *Frescos Quinhentistas do Paço de São Miguel Évora*. Fundação Eugénio de Almeida, 1990.

CAETANO, Joaquim Oliveira. SOROMENHO, Miguel. *A Ciência do Desenho*. Lisboa: BNL, 2001.

CAETANO, Joaquim. O tecto de São Roque. *In: O Tecto da Igreja de São Roque*. (Coord. geral de BRANDÃO, Elvira). Lisboa: Edição: Museu de São Roque, 2002.

CALADO, Margarida. Baccarelli, Vincenzo. *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Editorial Presença, 1989.

CALADO, Margarida. Desenho. I*n: Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CALADO, Margarida. A pintura de tetos. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. (dirigido por PEREIRA, Paulo.; PEREIRA, José Fernandes.). Lisboa: Ed. Presença, 1989.

CALABRESE, Omar. *Cómo se Lee una obra de Arte*. Madri, Catedra, 1993.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. *Os espaços teatrais na Lisboa setecentista*: subsídios para o estudo da arquitectura teatral. vol.1. Lisboa: 1991. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. (inédita).

CAMEROTA, Filippo. *L'esperienza di Brunelleschi. in cat*. *Nel segno di Masaccio* – L'invenzione della Prospettiva. Firenze: 2001.

CAMEROTA, Filippo. *La prospettiva del Rinascimento*: arte, architettura, scienza. Milão: Electa, 2006.

CAMPAGNONI, Donata Pesenti. História da lanterna megalográphica vulgarmente dita Lanterna Mágica. In: (org.)

BERTETTO, Paolo.; CAMPAGNONI, Donata Pesenti. *A magia da imagem*, Centro Cultural de Belém, 1996.

CAMPBELL, Malcolm. Cortona tra Firenze e Roma. (cat) *Pietro da Cortona*. Firenze, Electra, 1998.

CAMPELO, Matheus. O Estado da Arte: Trajetória Artística Através de Documentos Coevos - O Caso de Caetano da Costa Coelho, Pintor da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Exposição e Detalhamento de uma Rede de Intelectuais e de Artistas no Rio de Janeiro Setecentista. *In: Perspectiva Pictorum*, Belo Horizonte, volume 2, número 1, 2023.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Manuel da Costa Ataíde* – aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

CARBONERI, Nino. *Sebastiano Galeotti*. Venezia: Neri Pozza Editore, 1955.

CARDINALI, Marco. Le Prospettive del Cielo. *Art e Dossier*, Número 56, 1991.

CARLEVARIS, Laura. La geometria dela costruzione pittorica: dallo schema compositivo allo schema prospettico. *In: La costruzione dell'architettura illusoria*. (org. CASELE, Andrea; MARZIO, Daniele di; INGLESE, Carlo.). Roma: Gangemi Editore, 1999.

CARLEVARIS, Laura. La sala dele mascherenella questione dela prospetiva antiqua. *In: Ikhnos*. Siracusa: 2006

CARLO, Laura DE.; CARLEVARIS, Laura.; MARZIO DI. Daniele. La Sala Clementina in Vaticano tra maneirismo e barocco. In: (org. FAENETI, Fauzia.; LENZI, Deanna.). *L'architettura Dell'Inganno*. Florença: Aline Editrice, 2004.

CARVALHO, Ayres de. *D. João V e a arte do seu tempo*. vol. I. Lisboa: 1962.

CARVALHO, Ayres de. *D. João V e a Arte do seu Tempo*. vol. II, Lisboa: 1962.

CARVALHO, Ayres de. Novas revelações para a história do barroco em Portugal. *Belas Artes*, 2ª série nº 20. 1964.

CARVALHO, Ayres de. Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos exarado nas notas dos vários tabeliães de Lisboa. *In: Bracara Augusta*, vol. XXVII, 1973.

CARVALHO, Ayres de. A influência da cenografia barroca da escola de Bologna na pintura decorativa dos palácios portugueses. *In: XXIV Congresse de História de Arte em Bologna*: A cenografia barroca. Secção 5. Bolonha: 1979.

CARVALHO, Ayres de. Pintores portugueses e estrangeiros de Setecentos na corte de D. João V. In: Cat.: *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*: Joanni V Magnifico. Lisboa: IPPAR, 1994.

CARVALHO, José Alberto Seabra. Composição decorativa para um tecto: Francisco Venegas, c.1578-80. *In: A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

CASSIRER, Ernst. *Mito e Concetto*. Florença: La Nova Itália, 1992.

CASTIGNOLI, Paolo. *La tolleranza*: enunciazione e prassi di una regola di convivenza. Livorno crocevia di cultura ed etnie diverse: razzismi ed incontri possibili. Livorno: Cooperativa SanBenedetto, 1992

Catálogo de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga. IPM Electa, 1994.

CHASTEL, André. Marqueterie et perspective au XVe Siècle. *In: Fables, Formes, Figures*. 1. Paris: 1978.

CHEN, Arthur H. Macao: *Transporting the Idea of Linear Perspective*. Macau: Instituto Cultural de Macao, 1998.

CHIARELLI, R. Bacherelli. *Dizionario Biografico degli Italiani*. vol. 5. Roma: 1963.

CHIARINI, Marco. Jacoppo Chiavistelli a Palazzo Pitti. *In: Antichità Viva*, XIII, n.º 3, 1963.

CHIARINI, Marco. Jacopo Chiavistelli. *In: Antichità Viva*, anno XIII, 1974.

CHIARINI, Marco. La pittura del Settecento in Toscana. *In: La Pittura in Itália*: Il Settecento, a cura de Giuliano Briganti. Milano: Electra, 1989.

CHIAVACCI, Maura. Cosimo II, primo committente di Giovanni da San Giovanni. *In:* GREGORI, Mina. (a cura di). *Fasto di corte*. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, vol. 1. Firenze: Edifir, 2005.

CHIOVENDA, Beatrice Canestro. Della Gloria di S. Ignazio e di Altri Lavori del Gaulli per i Gesuiti. *Commentari*, N. 3-4, 1962.

CHURITZ, Hans. Die Perspektive in der Kunst Albrecht Dürer. *Ein Beitrag zur Geschichte der Perspektive*, Francforte, 1919.

COELHO, João Paulo Cabeleira Marques, Inácio Vieira: Optics and Perspective as Instruments towards a Sensitive Space". *Nexus Network Journal* 13 2 (2011): 315-335.

COELHO, João Paulo Cabeleira Marques, Sistematização da ciência perspética: fontes e enunciados teóricos nos tratados

da optica e da perspectiva", in *Perspectiva Pictorium*, vol1, nº 2, Julho/Dezembro, 2022, pp. 78-94.

CORNA, Andrea. *Dizionario della Storia dell'Arte in Italia*, vol. I, 1930.

CORRADINO, Saverio. S.J. I gesuiti e la geometria nel Seicento. *In: Andrea Pozzo, Alberta Battisti*. (a cura di). Milano-Trento: Lumi, 1996.

CORREIA, José Eduardo Horta. *Arquitectura portuguesa*. Renascimento e maneirismo, estilo chão. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CORREIA, José Eduardo Horta. *Arquitectura, urbanismo e poder*. Relatório de Agregação, U. N. L. Lisboa, 1995.

CORREIA, Vergílio. Artistas italianos em Portugal – século XVIII, primeira parte. *In: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, 1931.

CORREIA, Vergílio. Artistas italianos em Portugal – século XVIII. *In: Revista a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, Coimbra, 1932.

CORSI, Elizabetta. Termini cinesi utilizzati come sinonimo di prospettiva ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo. *In: Conoscenza e Interpretazione della Civiltà Cinese*, (a cura di CORRADINI, Pietro.), s/d.

CORSI, Elizabetta. Late baroque painting in China prior to the arrival of Matteo Ripa Giovanni Gherardini and the perspective painting called Xianfa. *In: La Missione Cattolica in China Tra I Secoli XVIII-XIX* – Matteo Ripa e Il Collegio Dei Cinesi, Atti del Colloquio Internazionale, 11-12, Napoli, 1997.

CORSI, Elizabetta. *La Fabrica de las Ilusones* – los jesuítas y La difusion de La perspectiva lineal em China. 698-1766. Mexico: El Colegio de México: 2004.

CORSI, Elizabetta. La fortuna del trattado oltre i confini dell'Europa. In: BOSEL, Richard.; INSOLERA, Lydia Salviucci. *Mirabili disinganni*. Andrea Pozzo (Trento, 1642 – Vienna, 1709) Pintte e architetto gesuita. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2010.

CORSI, Elizabetta. *Insegnare la prospettiva lineare in Cina*. Trattati europei di prospettiva nella Biblioteca gesuita di Bei Tang, (no prelo).

COSTA, Luiz Xavier da. *As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*: resumo histórico. Lisboa: J. Rodrigues & C.ª-Editores, 1935.

COTTA, Francis Albert. *Ensinar, vigiar e punir: práticas educativas e disciplina militar* (Portugal e América Portuguesa – 1762–1777). 184 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2020.

CRAVEIRO, Lurdes. *As pinturas de Pasquale Parente em Trevões. In:* Mundo da arte, nº7, Coimbra: 1982.

CRUZ, Luiz Antônio da. *Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José* – contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2022.

CUETO, David García. *La estancia española de los pintores boloñeses* – Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662. Granada: Universidad de Granada, 2005.

CUETO, David Garcia. *La Estancia española de los pintores bolonheses* – Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Granada: Universidad de Granada, 2006.

CUETO, David García. Ricezione, prima assimilazione e diffusione dell'arte dela quadratura bolognese nella Spagna del Seicento. *In*: (org. BLEYL, Matthias.; GLATIGNY, Pascal Dubourg). *Quadratura* –

geschichte, theorien, techniken, Deutscher kunstverlag. Munique: 2011.

DACOS, Nicole. *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la renaissance*. Londres: 1969.

DACOS, Nicole. ; SERRÃO, Vitor. Des Grottesque à la peiture de brutesques. Cat. Portugal et Flandre, Visions de l'Europe 1550-1680. *Europália* - 1991, dirigida por MOREIRA, Rafael. Bruxelas: 1991.

DAMINSCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987. (ed. ita. Guida Editori, 1992; ed. esp. Alianza Forma, 1997).

DAMINSCH, Hubert. *L'origine dela prospettiva*. Napoli: Guida Editori, 1992.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987.

DELL'OMO, Marina. Francesco Natali tra Lombardia e Novara e il gusto dei fregi dipinti. *In: Un Meraviglioso Artificio* – aechitettura e grande decorazione in età barocca a Pontremol., Firenze: Altralinea Edizioni, 2023.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. Francisco de Holanda: maniera e ideia. In: cat. *A pintura maneirista em Portugal*: arte no tempo de Camões, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*. Lisboa: Difel, 1992.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho. O Mosteiro das beneditinas de Bragança e as visitações do bispo diocesano. *In: Congresso Histórico 450 anos da Fundação*. Bragança: 1977.

DIAS, João Pereira. *Cenários do Teatro Nacional de São Carlos*. Lisboa: 1940.

DIAS, João Pereira. Cenógrafos italianos em Portugal. *In: Estudos italianos em Portugal*, nº4, 1941.

DIAS, Pedro. Pasquale Parente: um pintor italiano em Coimbra no século XVIII. In: Estudos italianos em Portugal, 1974.

DIAS, Pedro. As obras de Pasquale Parente na Beira Alta. *In: Estudos italianos em Portugal*. Lisboa: 1976.

DIAS, Pedro. A actividade do pintor italiano Pasquale Parente em terras beirãs. *In: Beira Alta*, fasc. 1. Viseu: 1978.

DIAS, Pedro. Coimbra, *Arte e História*. Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras. Coimbra: 1998.

DI MARZIO, Daniele. La sala Clementina in Vaticano. Procedimento per la costruzione diretta della prospettiva su superficie curve: ipotesi teorica e verifica sperimentale. *In: La costruzione dell'architettura illusoria*, (org. CASALE, Andrea.; MARZIO, Daniele di.; INGLESE, Carlo.). Roma: Gangemi Editore, 1999.

Dicionário da pintura portuguesa. Dir. FRANÇA, José-Augusto. vol. III, Lisboa, Esdúdios Cor, 1973.

Dizionario biografico degli italiani. Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, Roma, 1963.

EMILIANI, Marisa Dalai (org.). *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgresioni*. Florença: 1980.

Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere Ed Arte. Vol. XXVIII, Milão, Rizzoli, 1935.

ENGGASS, Robert C. *Pozzo a Sant'Inazio e Baciccio al Gesù: tracce della fortuna critica. in Pozzo*, Milano. 1996.

ENGGASS, Robert C. La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù. *In: Giovanni Battista Gaulli* – Il Baciccio. (org. FAGIOLO, Maurizio.; GRAF, Dieter.; PETRUCI, Francesco.) Milano: Skira, 1999.

ESPANCA, Túlio. Évora Restaurada em 1663. In: *A Cidade de Évora*. ano V. n.º 13-14. 1947.

ESPANCA, Túlio. Artes e Artistas em Évora no século XVIII. *A Cidade de Évora*. vol. VIII ano VII. nºs 19/20. 1949.

ESPANCA, Túlio. *Inventário artístico de Portugal*. Lisboa: Academia de Belas-Artes, 1966.

ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal* – Concelho de Évora. vol. I. Lisboa: 1966.

ESPANCA, Túlio. Achegas iconográficas para a história da pintura mural no Distrito de Évora. *A Cidade de Évora*. n.º 56. 1973.

EWALD, G. Il Pittore Fiorentino Alessandro Gherardini. *In: Acropoli*. Anno III. Fasc. II. 1963.

FAGIOLO, Marcello. *L'Effimero Barocco, Strutture della festa nella Roma del' 600*. Roma: Bolzoni, Editore, 1978.

FAGIOLO, Marcello. *Il gran teatro Barocco*. Mostra Barocco Latino Americano. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 1980.

FARNETI, Fauzia. L'apparato decorativo. *In*: BINI, Marco. (a cura di). *La chiesa di Santa Maria di Candeli*, Firenze 2001.

FARNETI, Fauzia. BERTOCCI, Stefano (a cura di). *L'architettura dell'inganno a Firenze*. Alinea, 2002.

FARNETI, Fauzia. e BERTOCCI, Stefano. L'architettura dell'inganno a Firenze. *Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*. Firenze: Alinea, 2002.

FARNETI, Fauzia. Tra realtà e illusione: le architetture dipinte nei palazzi fiorentini. in BEVILACQUA, Mario.; MADONNA, Maria Luisa. (a cura di). *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari*. Stato Pontificio e Granducato di Toscana. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003.

FARNETI, Fauzia. LENZI, Deanna. *L'architettura dell'inganno*. Firenze: Alenea, 2004.

FARNETI, Fauzia. LENZI, Deanna. (a cura di). *L'architettura dell'inganno*. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, atti del convegno internazionale di studi. Rimi 28, 30 novembro di 2002. Firenze: Alinea editrice, 2004.

FARNETI, *Fauzia. Tradizione e inovazione nell'architettura dell'inganno a Firenze*: Niccolò Pintucci. in Architetti e Costruttori del barocco in Toscana – opere, tecniche, materiali. (a cura di BEVILACQUA, Mario). Roma: De Luca Editori d'Arte, 2004.

FARNETI, Fauzia. LENZI, Deanna. (acura di). *Realtà e Illusione nell'architettura dipinta*, (atti del convegno internazionale di studi. Luca, 26 28 maggio 2005. Firenze: Alinea editrice, 2006.

FARNETI, Fauzia. *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*. in BEVILACQUA, Mario.; ROMBY, Giuseppina Carla .(a cura di). Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2007.

FARNETI, Fauzia. Ipiacevoli inganni architettonici nelle dimore fiorentine in età barocca. *In: Ars, techné, technica* – a fundamentação teórica e cultural da perspectiva. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

FARNETI, Fauzia. I modelli dell'illusionismo architettonico: il soggiorno fiorentino di Andrea Pozzo. *In: Artifizi della metafora* (org.) BOSEL, Richard.; INSOLERA, Lydia Salviucci. Roma: Artemide, 2009.

FARNETI, Fauzia. Il dipingere prospettive, cioè dipingere di quadratura nei monasteri fiorentini dei Servi di Maria e dei Vallombrosiani. *In: Atti del Convegno Nazionale di Studi Montesenario*. a cura di BERTOCCI, Stefano.; PARRINELLO, Sandro. Firenze, 2010.

FARNETI, Fauzia. Painted architecture in the residences of grand-ducal Florence. *In: Documentation for conservation and development New heritage strategy for the future, atti del convegno*. Firenze 15-16 September 2006. Firenze: 2010, pp. 1051-1057 (em formato digital)

FARNETI, Fauzia. L'arte di travestire le pareti e soffitti nel complesso monastico di Vallombrosa. *In: Atti del Convegno Nazionale di Studi Montesenario*. a cura di BERTOCCI, Stefano.; PARRINELLO, Sandro. Firenze: 2011.

FARNETI, Fauzia. Jacopo Chiavistelli nei quartieri terreni dei «Serenissimi Principi sposi» in palazzo Pitti: la fortuna di un apparato decorativo a illusionismi architettonici. in: FARNETI, Fauzia.; BERTOCCI, Stefano. (a cura di). *Architettura dell'inganno*. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, atti convegno internazionale (Firenze-Montepulciano, 2011). Firenze: Alinea, 2012.

FARNETI, Fauzia. La diffusione in Europa dell'inganno architettonico nell'età Barocca. *In:* MELLO, Magno Moraes. *A arquitetura do engano* – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

FARNETI, Fauzia. Jacopo Chiavistelli nei quartieri dei Serenissimi Principi Sposi in palazzo Pitti: la fortuna di un apparato decorativo a illusionismo architettonico. *In: Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. (a cura di FARNETI, Fauzia.; BERTOCCI, Stefano.). Roma: Artemide, 2015.

FARNETI, Fauzia. Illusionist architecture in the residences of Florence and in the territory: clients and artist. In: FONSECA, C.D.; LIDDO, Isabella *De. Viridarium Novum. Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*. Bari: 2020.

FARNETI, Fauzia. Il quadraturismo dall'Italia al centro e all'est Europa. *In: La pintura ilusionista entre Europa y América* (org. MORENO, José Manuel Almansa.; MELLO, Magno Moraes.; MARTÍN, Rafael Molina. Sevilla: Pablo de Olavide, 2020.

FASOLA, G. Nicc. (cura de). *Piero dela Francesca* – De prospettiva Pingendi. Florença: 1942.

FEO, Vittorio de. *Andrea Pozzo* - architettura e ilusione. Roma: Università di Roma, 1988.

FEO, Vittorio de.; MARINELLI, Valentino. *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996.

FILGUEIRAS, Carlos A. L. Havia Alguma Ciência no Brasil Setecentista? São Paulo: *Química Nova*, v. 21, p. 351-353, 1998. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/0332057573470620. Acesso em: 9 mar. 2023.

FIORE, Kristina Herrmann. Studi Sui Desegni di Figuri di Giovanni e Cherubino Alberti. *In: Bollettino d'Arte*, nº5, anno LXV, Serie VI, 1980.

FLORES, C. R. *Olhar, saber, representar: ensaios sobre a representação em perspectiva*. 2003. 189 f. Tese (Doutorado

em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2003.

FLORIENSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. Letras, ofícios e bons costumes. Civilidade e sociab...VILLALTA, Luiz Carlos. Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social. In: DE RESENDE, M. E. L.; VILLALTA, L. C. (Orgs.). *História de Minas Gerais*. As Minas setecentistas. 2 t. v. 2. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007.

FOCILON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. 3ªedição. Venda Nova: Bertrand Editora, 1987.

FRANÇA, Marie-Thérèse Mandroux. A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal. *In*: Cat. *Triunfo do Barroco*. Lisboa: 1991.

FRANCO, Anísio. Antônio de Oliveira Bernardes e a Unidade Decorativa do Espaço barroco. in Jerónimos. *Quatro Séculos de Pintura*. volume II. Lisboa: IPPAR, 1992.

FRANCO, Anízio Salazar.; CAETANO, Joaquim Oliveira.; SERÃO, Vítor. *A Pintura dos Séculos XVI a XVIII no Concelho de Cuba*: Cuba: Câmara Municipal, 1992.

FRÈCHES, Claude-Henri. *Les Théatre Neo-Latin au Portugal* (1550-1745). Lisboa: 1964.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro.; BARBOSA, Robson Luiz Santana. *Pinturas do mestre José Joaquim da Rocha* – aquisição de obras para o MNBA. Rio de Janeiro: Tecnomuseu, 2023.

FROTA, Lélia Coelho. *Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

FUENTES, Sara. Prospettive popolate: i luoghi del quadraturismo nela corte di Spagna fra Sei e Settecento. In: (a cura di FARNETI, Fauzia.; BERTOCCI, Stefano.). *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*. Firenze: Artemide, 2011.

FUENTES, Sara. El pintor se hace cientifico – un approccio ala scuola quadraturista dela corte spagnola (ca. 1670-1725). *In: Quadratura*, (org. BLEYL, Matthias.; GLATIGNY, Pascal Dubourg.). Quadratura – geschichte, theorien, techniken, Deutscher kunstverlag. Munique: 2011.

FUENTES, Sara. Carlos II nas Descalças Reales e no Escorial: arquitetura fingida e espaço simbólico. In (Org. MELLO, Magno Moraes.). *A arquitetura do engano* – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

FUENTES, Sara. El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva. *Varia Historia*. Vol. 32, n.60. Belo Horizonte: 2016.

GARRIGA, Joaquim. La intersegazione de Leon Battista Alberti (I). *In: d'Art.* nº 20. Barcelona: 1994.

GARRIGA, Joaquim. Imatges amb «punti»: el primer ressò de la perspectiva linera en la pintura Catalana vers 1490-150. *In: d'Art.* nº16. Barcelona: 1990.

GARRIGA, Joaquim. *Renascimiento en Europa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

GATTO, Romano. T*ra scienza e immaginazione*. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.), Firenze, Olschki, 1994.

GIGLI, Elena. (coord.) *Cat. Pittura Barocca Romana*, Dal Cavalier d'Arpini a fratel Pozzo – La collezione Fagiolo. Milano: Skira, 1999.

GIOSEFFI, Decio. *Perspectiva artificialis – per la storia della prospettiva spigolature e appunti.* Trieste: Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957.
GIOSEFFI, Decio. *Perspectiva artificialis*. Trento, 1957.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-história e outros ensaios*. Lisboa, Difel, 1991.

GLOTON, M.CH. *Trompe l'oeil et décor plafonnant dans les eglises romaines de l'age baroque.* Roma: Edizioni di Storia, 1965.

GOMES, Alexandra Reis. A Colecção de Desenhos do Museu da Janelas Verdes. *In: Desenho* – A Colecção do MNAA. Lisboa: Electa, 1994.

GOMES, J. Pereira. Inácio Vieira. *In Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*. vol. 18. Lisboa: Verbo, 1991.

GONÇALVES, Flávio. A arte em Portugal: as obras setecentistas da igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII. *In: Boletim cultural da Assembleia de Lisboa*, III, nº89, 1º Tomo, 1983.

GONÇALVES, Flávio. "João Baptista Pachini e a pintura da Casa do Cabido da Sé do Porto". *In: Arquivo do Centro Cultural Português*. Paris: 1972.

GONÇALVES, Flávio. *História da arte, iconografia e crítica*. Edição póstuma, Lisboa, IN/CM. Lisboa: 1990.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e illusione*. Turim: Einaudi, 1965.

GOMBRICH, Ernst H. *Norma e forma*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

GRAMATOWISKI, Wiktor S.J. Il profilo di Andrea Pozzo ala luce dell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù. *In: Andrea Pozzo. Luni*, 1996.

GREGORI, Mina. *70 pittore e sculture del'600 e 700 fiorentino*. Firenze: 1965.

GRISERI, A. *La metamorfose del barocco*. Turim: Einaudi, 1967.

GUIMARÃES, Rodolfo. *Les Mathématiques en Portugal*. Coimbra: 1909.

HANSON, Carl A. *Economy and Society in Baroque*, 1668-1703. Londres: Macmillan Press, 1991.

História da arte em Portugal. Vol. VII: O maneirismo. dir. Vitor Serrão, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

História da arte em Portugal. Vol. VIII: O limiar do barroco. dir. MOURA, Carlos. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

História da arte em Portugal. Vol. IX: O barroco. dir. BORGES, Nelson Correia. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

História da arte portuguesa. Dir. PEREIRA, Paulo. Vol. III: Do barroco à contemporaneidade, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

HUBER, Margaretha. Della prospettiva: sul rapporto tra «pensare e vedere» partendo dal Timeo di Platone. *In: La prospettiva – fundamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*. Florença: Edizioni Cadmo, 1998.

HUGUES, B. *Franciscans and mathematics*. Archivum Franciscanum Historicum 76 (1983): 98–128, 77 (1984).

INSOLERA, Lydia Salviucci.; BOSEL, Richard (a cura di). Artifizi dela Metafora, Roma, *Artemide*, 2011; Mirabili disinganni. Roma: Artemide, 2010.

INSOLERA, Lydia Salviucci. Andrea Pozzo e il corridoio di S. Ignazio. Roma: Artemide, 2014.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas. *In: Pintura e escultura I, textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* vol. 7, Rio de Janeiro: 1978.

JULIAN, Pascal. L'a anamorphose murale du collége jésuite d'Aix-en-Provence: jusqu'à Lisbonne par la barbe de saint Pierre. *In: Revue* de l'Art. n.º 123. 2002-04.

KEMP, Martim. La scienza dell'arte: prospettiva e percesione visiva da Brunelleschi à Seurat. Florença: Giunti, 1990.

KEMP, Martin. *La scienza dell'arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Firenze: Giunti, 1994.

KEMP, Martin. *Imagine e verità*. Milão: Il Saggiatore, 1999.

KEMP, Martin. *L'arte nella Storia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2014.

KERN, G. J. Precedente della prospettiva centrale nell'arte italiana del XIV secolo. 1912.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought and The Arts*. 2.ª ed. Princeton, 1980.

KUBLER, George. *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*. Harmondsworth, 1972 (tradução de SILVA, Jorge Henrique Pais da.; prefácio de CORREIA, José Eduardo Horta.). Lisboa: Editorial Vega, 1988.

KUBLER, George. *The Antiquity of Painting by Felix da Costa*. Harmondsworth, 1967.

KUBLER, George, e Soria, Martin. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, 1500-1800. Harmondsworth, 1959.

KUBOVY, Michael. *Psicologia de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Valladolid: Editorial Trotta, 1996.

LAMEIRA, F. I. *Roteiro das Igrejas de Tavira*. Tavira: Região de Turismo do Algarve, 1996.

LAMEIRA, F. I. *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal, 2000.

LAMEIRA, Francisco.; FALCÃO, José Antônio.; SERÃO, Vitor. (Org.). *A igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja.* Lisboa: Aletheia Editores, 2007.

LAVAGNINO, Emilio. *Gli artisti in Portogallo*. Roma: Libreria dello Stato, 1940.

LAZZARINI, Maria Teresa. *Cavalieri del Mare*: L'Oratorio di San Ranieri a Livorno e L'Ordine di Santo Stefano. Livorno: Bandecchi e Vivaldi, Pontremoli, 1977.

LAZZARINI, Maria Teresa. *Cavalieri del Mare*: l'Oratorio di San Ranieri a Livorno e l'Ordine di Santo Stefano. Livorno: Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 1997.

LEITÃO, Henrique. Jesuit mathematical practice in Portugal, 1540-1759. In: FEINGOLD, M. (ed.) *The New Science and Jesuit Science:* Seventeenth Century Perspectives, Dordrecht. 2003.

LEITÃO, Henrique. A ciência na "Aula da Esfera" no Colégio de Santo Antão 1590-1759. *In: SphaeraMundi:* A ciência na Aula da Esfera – Catálogo BNP. Lisboa: 2008.

LEITÃO, Henrique. *A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão 1590 – 1759*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

LEITÃO, Henrique. Jesuit mathematical practice in Portugal, 1540-1759. In: FEINGOLD, Mordechai. (ed.). *The New Science and Jesuit Science:* Seventeenth Century Perspectives. Dordrecht: Kluwer, 2003.

LEITÃO, Henrique. *SphaeraMundi:* A ciência na Aula da Esfera – Catálogo BNP, Lisboa 2008.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo V (século XVII-XVIII – da Baía ao Nordeste – estabelecimentos a assuntos locais). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

LEMOS, Maximiano. *Encyclopedia Portuguesa Illustrada Diccionario Universal*. vol. XI, Porto: Lemos e Cia., 1909.

LEONCINI, Giovanni. Una Vita di Jacopo Chiavistelli Pittore di Figure et Eccellente nell'architettura a fresco. *In: Revista D'Arte* – Studi documentari per la storia delle arti in Toscana. anno XXXVII, série IV, vol. 1. Firenze: L.S. OLSCHKI, 1984.

LEONE, Maria Carola. Troppo noti ai professori: i motivi pazzeschi nella pittura a architettonica a Siviglia nell'ultimo settecento. In: (a cura di BARTOLI, Maria Teresa.; LUSOLI, Monica.). *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il'400 e il 700*. Firenze: Firenze University Press, 2015.

LEVY, Lionel. La Natin *Juive Portugaise*. Livonrne, Amsterdam, Tunis, 1591-1951. Paris: Harmattan, 1999.

LIDO, Isabella Di. PASCULLI, Mimma. SACCENTE, Marianna. (a cura di). *L'arte della quadratura storia del restauro*. Bari: Schena Editore, 2020.

LUCAS, Thomas S.J. La galeria del Pozzo nela Casa Professa a Roma. *In: Andrea Pozzo*. 1996.

LUCHIMAT, Cristina Acidini. La Grotesca. *In: Storia dell'arte italiana*. Parte Terza, volume IV. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1979-80.

MACCIONI, Patrizia. Palazzo Corsini e villa Le Corti.In GREGORI, Mina.; VISONÀ, Mara. (a cura di), PRIVATO, *Fasto. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili.* Firenze: Edifir, 2012.

MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves, pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995.

MACHADO, José Alberto Gomes. *As Pinturas a Fresco do Teto da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo de Évora (1599)*. In Homenagem ao Professor Augusto da Silva, Universidade de Évora, 2000.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Cultura pictórica e percurso da quadratura no arraial do Tijuco no século XVIII:* entre o decorativismo e a persuasão. Tese (Doutorado em História), orientada por MELLO, Magno Moraes. UFMG. Belo Horizonte, 2013.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. SILVA, Mateus Alves. Caetano Luiz de Miranda e Andrea Pozzo: circulação de modelos e ideias no Arraial do Tijuco. *In: Barroco em Movimento. Portugal e Brasil e a Construção de novos olhares.* (org. FERREIRA, Silvia.; URIAS, Patrícia.). Sevilha, Espanha: Enredars, 2022.

MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo: *a grande decoração barroca em Diamantina no século XVII.* Sevilla: Publicaciones Enredas, 2024.

MAGNINO Leo. Influência do iluminismo na cultura portuguesa. *In: Bracara Augusta*. vol. XVIII, tomo III. Braga: 1973.

MANNINI, Maria Pia. *Giovanni da San Giovanni (Giovanni Manozzi)*. in Cat., Vol. III. Il Seicento Fiorentino – biografie. Firenze: Cantini, 1987.

MARANGONI, Matteo. *Saper Vedere*. Milão: Garzanti Editore, 1986.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. 4ª edição. Barcelona: Ariel, 1986.

MARCONI, Stefano. La proiezione della figura umana nelle regole del disegno del Codice Huygens. *La Prospettiva. Fondamenti Teorici ed Esperienze Figurative dall'Antichità al Mondo Moderno.* (a cura de SINISGALLI, Rocco.). Florença: Edizioni Cadmo, 1998.

MARINI, Remigio. *Cortona/Gaulli/Pozzo: tre stagi dell'illusionismo barocco*. Emporium, 1959.

MARKL, Dagoberto Lourenço da Cunha. *Fernão Gomes, um pintor do tempo de Camões*. Lisboa: 1972.

MARTIN, John Rupert. *Barroco*. Bilbao: Xarait Ediciones, 1986.

MARTIN, Virginia Tovar. Pintura de arquiteturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y La Granja de San Idelfonso. *Bracara Augusta*, n.º 27, 1974.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. 27, segundo Volume. IPHAN. Rio de Janeiro, 1974.

MARUJO, João. Estudo para o inventário do património artístico do Concelho de Soure. *In: Cat. Exposição D. Manuel I*: A ordem de Cristo e a Comenda de Soure. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.

MASTROVITI, Anna Còccioli. Giovan Batistta Natali trattadista e i Natali quadraturista: soluzioni decorative e modelli per la deocazione a quadratura nel settecento. *In: Un Meraviglioso Artificio – aechitettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*. Firenze: Altralinea Edizioni, 2023.

MAURCZARZ, Irene. "La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatral al Collegio Romano: Maciej Sorbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo. In Convegno di Studi I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa. Roma: 1994.

MAZZONI, Alida. *Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione*. La Costruzione Dell'Architettura Illusoria. Roma: Gangemi Editore, 1999.

MECO, José. Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691: Pintura de tectos. *In: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. III Série, nº85. 1979.

MECO, José. O pintor de azulejo Gabriel del Barco. *In: Arte e Sociedade*. nºs 6 e 7. 1979-1981.

MECO, José. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

MECO, José. Lisboa barroca. In: *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

MELLO, Magno Moraes. *Lo Sviluppo del Decoro Spaziale nei Soffitti fra i secoli XVI e XVIII in Italia*. Tese apresentada à Università Internazionale d'Arte di Firenze, 1990. (inédita).

MELLO, Magno Moraes. Os tectos de perspectiva ilusionista em Portugal e no Brasil: uma pequena abordagem. *In: Actas do Encontro:* Dos alvores do barroco à agonia do rococó, 1994.

MELLO, Magno Moraes e Serrão, Vitor. A Pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino (1706-1750). *In: Cat. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750, Joanni V Magnifico*. Lisboa: IPPAR, 1994.

MELLO, Magno Moraes. Lourenço da Cunha - Beja 1709, Lisboa 1760. Cat. *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V 1706-1750: Joanni V Magnifico*. Lisboa: IPPAR, 1994.

MELLO, Magno Moraes. Falsos espaços e ilusão arquitectónica no tecto da nave do Santuário do Cabo Espichel. *In: Sesimbra Cultural*, nº4, 1994.

MELLO, Magno Moraes. Pintura e ilusionismo espacial em Portugal e no Brasil. *In: Bracara Augusta*, (no Prelo).

MELLO, Magno Moraes. Os tetos de perspectiva ilusionista em Portugal e no Brasil: uma pequena abordagem. *Actas do Encontro:* Dos Alvores do Barroco à Agonia do Rococó. 1994.

MELLO, Magno Moraes. Manuel Furtado e a pintura de tetos joaninos em Braga: leituras preliminares. *In: Mínia*. 3ª Série, Ano III. 1995.

MELLO, Magno Moraes. A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino. *In: Cadernos de História, (PUC-M.G.)*. vol.1, nº1. 1995.

MELLO, Magno Moraes. As pinturas do tecto da igreja do Convento de Santa Clara de Évora. In: *A cidade de Évora*, nº2, II série, Câmara Municipal, 1997.

MELLO, Magno Moraes. A morfologia da pintura decorativa do Nordeste Brasileiro. *III Jornadas de História Iberoamericana,* 1997.

MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Editorial Estampa, 1998.

MELLO, Magno Moraes. *A Pintura no Concelho de Faro* – INVENTÁRIO. Câmara Municipal de Faro, 2000.

MELLO, Magno Moraes. *Os Tetos Pintados da Cidade de Santarém no Período Barroco*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2001.

MELLO, Magno Moraes. A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço da Cunha (1740). *In: Barroco*, n. 19, Belo Horizonte, 2001/2004.

MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum – As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII.* Tese (Doutorado em História da Arte) - Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2002.

MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum – As arquiteturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII* (anexos). Tese de doutoramento, Lisboa, 2002.

MELLO, Magno Moraes. COD. 4414: um manuscrito na BNL do Perspectiva Pictorum et Architetorum de Andrea Pozzo S.J. traduzido para o português em 1768 para Fr. José de Santo Antônio Ferreira Vilaça. Leituras: *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa.* S. 3, n.ºs 9-10. Out. 2001-Out. 2002.

MELLO, Magno Moraes.; LEITÃO, Henrique. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: o tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J. (1715). *In: Revista de História da Arte – Instituto de História da Arte* – UNL. n.º 1. Lisboa: 2005.

MELLO, Magno Moraes. De Bacherelli aux Jésuites itinéraire de la perspective à la cour portugaise au XVIII siècle. *In: L'artiste et loeuvre `l'épreuve de la perspective.* (sous la direction de COJANNOT-LE BLANC, Marianne.; EMILIANI, Marisa Dalai. et Pascal GLATIGNY, Dubourg.). École Française de Rome. 2006.

MELLO, Magno Moraes. A difusão do modelo bacherelliano no Brasil: Antônio Simões Ribeiro em Salvador (1735/1745. *In: Realtà e ilusione nell'architettura dipinta.* (org. FARNETI, Fauzia.; LENZI, Deanna.). Florença: 2006.

MELLO, Magno Moraes. Vicenzo Bacherelli e o ambiente florentino – a formação de um quadraturista. *In: Varia História*. Vol. 23, n.º 38. Belo Horizonte: Jul/Dez, 2007.

MELLO, Magno Moraes. O modelo poziano na pintura de falsa arquitetura na obra do pintor-decorador Luiz Gonçalves de Sena (1713-1790). *In: IV Encontro de História da Arte*. Campinas: 2008.

MELLO, Magno Moraes. Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. (Org.) *Os franciscanos no Mundo Português III* – o legado franciscano. Porto: CEPESE, 2013.

MELLO, Magno Moraes. O universo científico dos Jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa – o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. entre 1709 e 1720. In ROMEIRO, Adriana.; MELLO, Magno Moraes. (org.). *Cultura Arte e História.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

MELLO, Magno Moraes. O universo científico no Colégio de Santo Antão em Lisboa – o estudo da perspectiva e da cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. entre 1709 e 1720. *In: Cultura arte e história* – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX (org. MELLO, Magno Moraes.). Belo Horizonte: Fino Taço, 2015.

MELLO, Magno Moraes. Diante da eficácia das imagens – saber ver a pintura no Brasil Colonial. *In: Revista E-HUM*, vol. 13, n.º 1, Janeiro/Julho, 2020.

MELLO, Magno Moraes. CAMPELO, Matheus. Construindo espaços fictícios na Cidade da Bahia no primeiro quartel do século XVIII. *In: A partir de um ponto de vista* – a grande decoração barroca. FAFICH. Belo Horizonte: 2024. (no prelo).

MELONI, Silvia. La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): in operazione sospetta, un documento malévolo. *In Paragone*, nº 343, XXIX. 1978.

MELONI, Silvia. Bacherelli Vincenzio. *In: Gli Uffizi.* Cat. Generale. vol. II. 1979.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Domenico Francia: um artista bolonhês no Portugal Joanino*. Porto: CEPESE, 2007.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaíde*. Edições Arquitetura. Belo Horizonte: Serviço gráfico da Escola de Arquitetura. Universidade de Minas Gerais 1965.

MENEZES, José Luiz da Mota. O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa/Paraíba). *In Universitas*, n. 17, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1977.

MESA, Andrés de. Entre la práctica artesanal y la teoria de la visión. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pèlerin Viator. *In: D'Art Perspectiva i Espai figuratiu*, vol.20, 1994.

MIGLIARI, Riccardo. Geometria e mistero nelle prospettive di fratel Pozzo alla casa professa del Gesù. *In: La costruzione dell'architettura ilusoria*. Roma: Gangemi Editore, 1999.

MIGLIARI, Riccardo. Geometria e mistero nelle prospettive di fratel Pozzo alla casa professa del Gesù. *In: La costruzione dell'architettura ilusoria*, Volume 2. Roma: Gangemi Editore, 1996.

MILMAN, Miriam. *Architectures peintes en trompe l'oeil*. Genebra, Skira, 1992.

MOITA, Irisalva. Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora. *In: Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, tomo II, Junta Distrital de Lisboa, 1975.

MONACI, Lucia. *Disegni di Giovanni Battista Foggini (1652/1725),* (cat), Firenze, Leo S. Olschiki Editore, 1978.

MONTEIRO, Cenise Maria de Oliveira. *Manoel da Costa Athaíde: vida e obra documentada no ambiente artístico de Minas Gerais, 1762 a 183*0. Dissertação (Mestrado em História), orientada por Magno Moraes Mello – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, 2024.

MONTICOLO, Roberto. *Prospettiva e finzione pittorica*. Livreria Editrice Fiorentina, 1975;

MONTICOLO, Roberto. *Prospettiva e finzione prospettica*. Florença, Libreria Editrice Fiorentina, s/d.

MONTICOLO, Roberto. *Meccanismi dell'opera d'arte*. Nardini Editore, 1987.

MORAIS, Renata Nogueira Gomes de. *A compreensão de Filipe Nunes acerca da Pintura e dos seus elementos técnico-científicos no tratado de arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa, 1615*. Dissertação (Mestrado em História), orientada por Magno Moraes Mello, FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

MORANGONI, Matteo. *La Pittura Fiorentina del Settecento*. In: Rivista d'Arte, vol. VIII, 1912.

MOREIRA, Rafael. Uma desconhecida utopia urbanística pombalina: o tratado de Ruação de José de Figueiredo Seixas. *In: Pombal revisitado*, vol.II, Lisboa, 1983.

MOREIRA, Rafael. Engenharia militar. *In: Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MOREIRA, Rafael. Tratados de arquitectura. *In Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MOREIRA, Rafael. José de Figueiredo Seixas (?-1773). *In: Dicionário da arte barroca em Portugal.* Lisboa,:Editorial Presença, 1989
MOREIRA, Rafael. Tratados de pintura. *In: Dicionário de arte barroca em Portugal.* Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MOREIRA, Rafael. Novos contributos sobre a obra de Vincenzo Bacherelli em Lisboa c. 1700 – 1721 in (org. MELLO, Magno Moraes). *Arte e ciência* – o triunfo do ilusionismo na arte Barroca. Belo Horizonte: IEDS, 2020.

Rafael Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal». *In: A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica: actas do simpósio internacional* / org. Instituto da Arte e da Universidade de Coimbra. Coimbra: EPARTUR.

MOREL, Fhilippe. Morfologia delle Cupole Dipinte da Correggio a Lanfranco. *In: Bollettino d'Arte*, nº23, anno LXIX, Serie VI, 1984.

MOSCO, Marilena. *Itinerário di Firenze Barocca*, Firenze, Centro Di, 1974.

MOURINHO JÚNIOR, Antônio Rodrigues. *Arquitetura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro* – Bragança, Sendim, 1995.

MOURINHO JÚNIOR, Antônio Rodrigues. As pinturas do teto da igreja de São Bento da cidade de Bragança, seu autor e valor iconográfico. *In: Brigantia*, vol. 1, n.º 0, 1981.

MULANZZANI, Germano. Considerazioni sulla Costruzione Spaziale della Camera degli Sposi alla Luce dell'Identificazione

Nella sua Fonte Letteraria. *In: Prospettiva rinascimentale, codificazione e trasgressione*, a cura de DALAI, M. E. Florença: Stampa Stiav, 1990.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. *De templo Jesuítico à Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos Jesuítas*. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

NAITZA, Salvatore. Tra Regola e Licenza: Considerazioni Sulle Prospettiva Anamorfiche. *In: La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgrezioni*. A cura de Marisa Dalai Emiliani, v.1, Florença, Stampa Stiav Firenze, 1980.

NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. DPHAN, vol. 20, 1958.

NEGRO, Carlos del. Dois mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde. *In: Universitas, Salvador*, Bahia, nº2, 1969.

NEGRO, Carlos del. *Nova contribuição ao estudo da pintura (Norte de Minas):* Pintura de tectos de igrejas. Ministério da Educação e Cultura, IPHAN, vol. 29, 1978.

OLIVEIRA, Eduardo Pires. *O edifício do Convento do Salvador: de mosteiro de Freiras ao lar Conde de Agrolongo*. Braga, 1994.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Alegoria Barroca: Poder e Persuasão através das imagens na igreja de São Francisco (João Pessoa - PB). *In Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Ouro Preto, 2006.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Circulação de artífices no Nordeste colonial: indícios da autoria do forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. *In: Revista de História e estudos Culturais*, Out./Dez., 2009, vol. 6, ano VI, n. 4, João Pessoa, 2009.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial (ciclo barroco). *In: Barroco*, Belo Horizonte, nº10, 1978-1979.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro, de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial (ciclo barroco). *In: Barroco*, nº12, Belo Horizonte, 1982-1983.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A arquitectura e as artes plásticas no Século XVIII brasileiro. *In: Gávea*, Belo Horizonte, nº2, 1985.

ORDOÑEZ, Javier.; NAVARO, Víctor.; MANUEL, José.; RON, Sánchez. *Historia de la Ciencia*. Madrid: Austral, 2009.

OROZCO, Díaz, Emilio. *Maneirismo y barroco*. Salamanca: Ed. Anaya, 1970.

OTT, Carlos. *Pequena história das artes plásticas na Bahia, entre 1550-1900*. Nº 7, Salvador, Bahia, 1989.

OTT, Carlos. *A Catedral da Cidade do Salvador*. Nº 3, Salvador, Bahia 1987.

OWL'OWRLEAN, Mesrop Vardapet. *Storia della Colonia Armena di Livorno e della costruzione della sua chiesa (con appendici),* Livorno, 1990.

PALACIOS, Pedro Navascués. *La arquitetura civil, Colegio oficial de aparejadores y arquitetos técnicos de Murcia*, Valencia, 1983.

PALLUCCHINI, Anna. (comentários). *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*. Milano: Rizzoli, 1968.

PAMPALONI, Massimo. A forma do Jesuita: os Exercícios Espirituais. in (Org. MELLO, Magno Moraes.; ROMEIRO, Adriana.).

Cultura Arte & História– a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX, Fino Traço, Belo Horizonte, 2014.

PAMPLONA, Fernando. *Dicionário de pintores e escultores ou que trabalharam em Portugal*. Vol.II, Lisboa, Ed. Ricardo Espírito Santo Silva, 1956.

PAMPLONA, Fernando. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. IV. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000.

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique. *Páginas de História da Arte (2 volumes)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique. Em torno da arquitectura setecentista portuguesa. *In: Bracara Augusta*, Actas do Congresso A Arte em Portugal no século XVIII, vol. XXVII, nº 64 (76), I Secção - Belas Artes, Tomo II, 1973.

PANESSA, Giangiacomo. *Nazioni e Consolati in Livorno 400 anni di storia*, Livorno, 1998.

PANOFSKY, Erwin. Erwin Panofsky, The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory, London, 1940.

PANOFSKY, Erwin. *La prospettiva come forme simbolica, e altri scritti.* Milão, 1966.

PANOFSKY, Erwin. *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*. The Pierpont Morgan Library Codex M. A. 1139. 2ª edição, Westport, Greenwood Press, 1971.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *La Prospettiva Come Forma Simbolica*. Milão: Feltrinelli, 1995.

PARRONCHI, Alessandro. *Studi su la dolce prospettiva*. Martelo, Milão, 1964 (1957).

PARRONCHI, Alessandro. *Paolo Uccelo*. Bologna, 1974.

PASTOR, Ismael Gutiérrez. Un proyecto de Francisco Rizi para la cúpula de San Antonio de los portugueses. *Archivo Español de Arte,* n.º 288, Madrid, 1999.

PAVANELO, Giuseppe. Giambattista Tiepolo. *In: Bollettino dei Musei Civici Veneziani,* vol.24, nº1-4, 1979.

PEREIRA, José Fernandes. Pimentel, Serrão. *In: Dicionário da Arte Barroca em Portugal.* Lisboa: Ed. Presença, 1989.

PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art.* 2ª edição, Londres, 1973; tradução Espanhola, 1982.

PFEIFFER, Heinrich. Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù. *In: Andrea Pozzo* (a cura de Alberta Battisti), Milano-Trento: Lumi, 1996.

PFEIFFER, Heinrich S.J. (a cura di) *Andrea Pozzo a Mondovì.* Milano: Jaca Book, 2010.

PFEIFFER, Heinrich S. J. Teatro gesuitico e devozione: Andrea Pozzo a Mondovì. *In Arifizii dela metáfora* – saggi su Andrea Pozzo, (a cura di Richard Bosel e Lydia Salviucci Insolera) Roma: Artemide, 2011.

PIAZZA, Filippo. Tra decorazione e ilusione Architetture dipinte a Brescia e il "primo tempo" di Cristofo¬ro e Stefano Rosa. *In: Brescia nel secondo Cinquecento Architettura, arte e società* n. 4, Brescia, 2016.

PIGOZZI, Marinella. Andrea Pozzo tra Giulio Toili e Ferdinando Galli Bibiena. *In: Atti del Convegno Internazionale* – Andrea Pozzo. Valsolda: Echeo, 2011.

PIGOZZI, Marinella. TROILI, Giulio. BARBIERI, Giuseppe. Architetti e gesuiti che giocano con la scienza della quadratura al confine tra virtuosismo pittorico e fisica traduzione di principi geometrico-matematici. *In: Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il' 400 e il 700.* (a cura di BARTOLI, Maria Teresa; LUSOLI, Monica). Firenze: FUP, 2015.

PIMENTEL, António Filipe. *Arquitectura e poder: o real edifício de Mafra.* Coimbra. Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992.

PIÑEIRO, José Maria Lopes. BROTONS, Victor Navarro. *História de la Ciència al país.* València: Edicions Alfons el Magnànim, 1995.

PINTADO, Francisco Antônio. *Santa Casa da Misericórdia de Freixo de Espada à Cinta*. Freixo, 2001.

PIOMBANTI, Giuseppe. *Guida Storica ed Artistica della città e dei Dintorni di Livorno*. Livorno, 1903.

PIRAS, Giuseppino.; REAL, Manuel Luís. (Cood) *Niccolò Nasoni (1691-1773) Un artista italiano a Oporto.* Firenze: Ponte alla Grazie Editori, 1991.

PIRENNE, M. H. *Optica perspectiva vision, en la pintura, arquitectura y fotografia.* Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1974.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTOGHESE, Paolo. dir. *Dizionario Enciclopedico di Architettura.* 6 vols, Roma, 1968.

QUIETO, Pietro Paolo. *D. João V de Portugal:* a sua influência na arte italiana do século XVIII. Lisboa: Elo, 1990.

QUIETO, Pietro Paolo. *Girolamo Pompeo Batoni* (1708-1787), A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V – 1706-1750. Lisboa: IPPAR, 1994.

QUIETO, Pietro Paolo. Gaulli nel Settecento. In: (org. FAGIOLO, Maurizio.; GRAF, Dieter.; PETRUCI, Francesco Petruci. *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio*. Milano: Skira, 1999.

RAGAZZI, Alexandre. Teoria e prática na arte segundo Codex Huygens. *In: Formas Imagens e Sons* – o universo cultural da obra de arte (Org. MELLO, Magno Moraes.), Belo Horizonte, Clio Editora e Gestão Cultural, 2014.

RAGGHIANTI, Licia Collobi. *Giotto. Florença.* Biblioteca U. I. A., 1990.

RAGGHIANTI, Carlo. *Arte, fare e vedere 2*. *saggi esemplari*. Florença: Editoriale Baglioni & Berner, 1986.

RAGGHIANTI, Carlo. *Trecento e Quattrocento a ferrara tra Giotto e Pisanello.* Florença: Gabriele Corbo Editore, 1987.

RAGGI, Giuseppina. A formação bolonhesa de Niccolò Nasoni: algumas antecipações. *In: Monumentos*, n.º 14, 2002.

RAGGI, Giuseppina Giuseppina Raggi, Pinturas de fundais e falsos interiore. *In: Monumentos*, Lisboa, DGEMN, Março, 2003.

RAGGI, Giuseppina. Um estilo áulico independente: características e funções da quadratura. Algumas considerações entre a Itália e Brasil. *In: Anais do VI colóquio luso-brasileiro de história da arte.* vol. 1. (org. PEREIRA, Sonia Gomes.). UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

RAGGI, Giuseppina.Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante litteram?. *In:* (Org. FARNETI, Fauzia.; LENZI, Deanna) *Realtà e ilusione nell'architettura dipinta* – quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, Alinea editrice, Firenze, 2006.

RAGGI, Giuseppina. O paradoxo espacial da quadratura: o caso de Antônio Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755). *In: Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo*, n.º 2. Coimbra: Departamento de Arquitetura da Fa¬culdade de Ciências e Tecnologia da Universidade, 2007.

RAGGI, Giuseppina. (org.). *Ilusionismos – os tetos pintados do palácio Alvor.* Lisboa: MNAA, 2013.

RAGGI, Giuseppina. Architettura versus pittura. Modi di intendere la quadratura e la pittura murale tra Spagna, Portogallo e Brasile Coloniale. *In: Pintura Mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica.* Universo Barroco Iberoamaricano vol. II. (Org. José Manuel Almansa Moreno, Nuria Martínez Jiménez, Fernando Quiles Garcia). Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2018.

RAGGI, Giuseppina. À conquista da sabedoria: a pintura de quadratura e o programa iconográfico da Biblioteca Joanina. *In: Impactum Coimbra University*, Press, Universidade de Coimbra, Coimbra, vol. 48, 2018.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias arquitectonicas pintadas.* Madrid: Alianza Forma, 1988.
RAYNAUD, Dominique. *L'hypothèse d'oxford* – essai sur les origines de la perspective, Paris, Presses universitraires de France, 1998.

RAYNAUD, Dominique. Perspectiva naturalis. *In: cat. Nel segno di Masaccio* – L'invenzione della prospettiva. Firenze, 2001.

Revista Monumentos. São Vicente de Fora. In: DGEMN, n.º 2, Lisboa, 1995

RIBEIRO, Dulcyene Maria. *A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, Matemática e ensino da Engenharia Militar no século XVIII em Portugal e no Brasil.* Tese (Doutorado), Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RICCOMINI, Eugenio. Marginalia al Correggio Barocco. *In: Bollettino d'Arte*, nº23, anno, LXIX, Serie VI, 1984.

ROBIN, Harry. *The Scientific Image.* New York: Freeman, 1992.

ROCCASECCA, Pietro. Evidenze materiale per uma storia dela prospettiva nella pittura italiana su távola del XVI secolo – indagine su um campione di dipinti dela National Gallery of art di Washington. In: (org. COJANNOT-LE BLANC, Marianne.; EMILIANI, Marisa Dalai.; GLATIGNY, Pascal Dubourg.). L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective, *Actes du Colloque*, Roma, 2006.

RODRIGUES, Ana Duarte. MOREIRA, Rafael. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.

RODRIGUES, F. *Formação Intelectual do Jesuíta*. Porto, 1917.

RODRIGUES F. *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal.* IV/1.º, 10, 11, 402, 408, 409, 451;

ROLI, Renato. *I Disegni italiani del Seicento.* Treviso: Libreria Editrice Canova, 1969.

ROMANO, Giovanni. Ancora su Andrea Pozzo in Piemonte e Lombardia, *In: Andrea Pozzo, Milano-Trento*, Lumi, 1996.

ROSA, Tiago da Cunha. *Antônio Rodrigues Bello*: as bases da pintura de falsa arquitetura na capitania do ouro no século XVIII. Dissertação. (Mestrado em História), orientado por MELLO, Magno Moraes. FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022.

ROSENGO, Ana Isabel. *Inácio Monteiro e o Ensino da Matemática em Portugal no século XVIII,* Coimbra, 1998.

RUPPRECHT, Bernhard. I pressupposti del quadraturismo di Andrea Pozzo alla luce dell'arte nell'Italia settentrionale. *In: Andrea Pozzo,* 1996.

RUSSO, Maria. (a cura di) *Andrea Pozzo a Montepulciano.* Montepulciano: Thesan&Turan, 2010.

SAITO, Fumikazu. *O telescópio na magia natural de Giambattista dela Porta.* Educ Editorial PUC-SP, São Paulo, 2011.

SALDANHA, Nuno. A pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos XVII a XIX), A iconografia, Função da Imagem e seu Controlo. *In: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, nº90, 1984-1988.

SALDANHA, Nuno. *Pictura poesis: identidade e diferença nas ideias estéticas da Idade Moderna.* (Tese de mestrado em História e Teoria das Ideias Estéticas), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1993.

SALDANHA, Nuno. Tabela cronológica dos pintores activos neste período joanino. In: Cat. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V: Joanni V Magnifico, Lisboa, IPPAR, 1994.

SALDANHA, Nuno. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750). *In: Cat. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V 1706-1750: Joanni V Magnifico*, Lisboa, IPPAR, 1994,

SALDANHA, Nuno. O Mosteiro de São Vicente de Fora. *In: O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

SALDANHA, Nuno. A literatura artística setecentista. *In: Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII.* Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SALDANHA, Nuno. A muda poesia. As poéticas da pintura no Portugal de Seiscentos. *In: Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*. Lisboa: IPPAR, 1998.

SALVADORI F. Borroni. Francesco Maria Niccolò Gabburi e gli artisti contemporanei. *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, IV, 1974.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro* (1777-1830) Tese (Doutorado em História) FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SANTOS, Antônio Fernando Batista; MASSARA, Mônica Massara. O jogo barroco em José Soares de Araujo – pintor bracarense em Minas Gerais. *Barroco*, n.º 15, II Congresso do Barroco no Brasil – Arquitetura e Artes Plásticas, 1990-1992.

SANTOS, Antônio Fernando Batista. *A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de Joze Soares de Arraújo*. Dissertação (Mestrado), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SANTOS, Edson Junio dos. *A circulação dos saberes nas pinturas de Manoel da Costa Athaíde, Manoel Victor de Jesus e Joaquim josé da Natividade:* uma análise histórica e matemática sobre as produções artísticas na capitania de minas gerais (século XVIII e primeira metade do XIX). Tese (Doutorado). (orientação FONSECA, Thais. e co-orientação MELLO, Magno). Faculdade de Educação e FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2024.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. A talha joanina da Igreja Matriz de Tiradentes (Brasil): autoria e modelos portuguses. *In: Mínia*, Braga 3ª série, Ano I, 1993.

SANTOS, João Miguel Lameiras Crisóstomo. *O elogio do fantástico*. A decoração de grotesco em Portugal, 1521-1656. Coimbra, (tese de Mestrado) Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra (inédita) 1996.

SANTOS, Paulo Roberto Silva. *Igreja e arte em Salvador no século XVIII*. Curitiba: Criar edições, 2002

SANTOS, Reinaldo dos. A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal. *In: Belas Artes,* 2ª série, nº18, 1962.

SANTOS, Reynaldo dos. *Oito séculos de arte portuguesa, história e espírito.* 3vols. Imprensa Nacional de Publicidade, Excelsior, Lisboa, 1966.

SCAGLIONE, Aldo. *The Liberal Arts and the Jesuit College Systems.* Amsterdam: Phil., John Benjamins, 1986.

SCHURITZ, Hans. Die Perspektive in der Kunst Albrecht Durers. *Ein Beitrag zur Geschichte der Perspektive*, Frankfurt, 1919.

SCOTT, John Beldon. *Strumento di Potere: Pietro da Cortona Tra Barberini e Pamphilj.* Roma: Electa, 1997.

SEABRA, José Alberto. Fernão Gomes. In: *A pintura maneirista em Portugal.* arte no tempo de Camões, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

SEABRA, José Alberto. Francisco Venegas e o seu painel da Imaculada na Igreja de Nossa Senhora da Luz, em Carnide. *In: Vértice,* Lisboa, nº3, 1988.

SEBASTÍAN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1985.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *O Carmo e a Trindade.* Vol.II, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1939.

SERRÃO, Vitor.; MARKL, Dagoberto. Os tectos maneiristas na igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613). *In: Boletim Cultural da Assembléia Distrital de Lisboa,* III Série, n. 86, 1.º Tomo, 1970.

SERRÃO, Vitor.; MARKL, Dagoberto. Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613). *In: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* III Série, nº86, 1º Tomo, 1980.

SERRÃO, Vitor. Marcos de Magalhães Arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664). *In: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série – nº 89, 1º tomo, 1983.

SERRÃO, Vitor. *Estudos de pintura maneirista e barroca.* Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

SERRÃO, Vitor.; MARKL, Dagoberto. Os Tetos Maneiristas da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos 1580-1613). *In: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* III Série, n.º 86, 1º Tomo, 1990.

SERRÃO, Vitor. *Santarém.* Lisboa: Editorial Presença, 1991.

SERRÃO, Vitor. *A pintura maneirista em Portugal.* 2ª edição, Lisboa: Biblioteca Breve, 1991.

SERRÃO, Vitor.; DACOS, Nicole. Do Grotesco ao Brutesco: As Artes ornamentais e o Fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII). In: Visões da Europa (1550-1680), *Europália*-1991, direcção de Rafael Moreira, Bruxelas, 1991.

SERRÃO, Vitor. Uma obra-prima do pintor barroco Lourenço da Cunha: a pintura de perspectiva ilusionística do tecto da igreja do Cabo Espichel (1740). *In: Sesimbra Cultural*, Sesimbra, nº1, Dezembro, 1991.

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e suas repercussões no Brasil. *In: Barroco*, nº15, 1990-1992.

SERRÃO, Vitor. *A pintura proto barroca em Portugal, 1612-1657*. Tese (Doutorado em História da Arte), Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, vol.I, Coimbra, 1992.

SERRÃO, Vitor. *A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1995.

SERRÃO, Vitor. O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – 1672/1698. *Revista da Faculdade de Letras*, nº21-22, 5ª Série, 1996-1997.

SERRÃO, Vitor. A pintura protobarroca em Portugal 1640-1706 e o seu impacto no Brasil colonial. *In: Barroco*, 18, Belo Horizonte, 2000.

SERRÃO, Vitor. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657* – o triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

SERRÃO, Vitor. *A Cripto-História de Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SHEARMAN, John. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*. Jaca Book, Foligno, 2008.

SILVA, António de Morais. Grande dicionário da língua portuguesa. Edição revista por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, vol.II, Lisboa, 1950.

SILVA, Kellen Cristina. *O caminho das flores: estudo iconológico sobre a "Escola de Artes do Rio das Mortes" e o modelo intencional de encomenda* – Minas Gerais (c.1785-c.1841), Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SILVA, Mateus Alves. *Perspectiva Pictorum et Architectorum. A perspectiva dos pintores e dos arquitetos de Andrea Pozzo.* Tese (Doutorado), Unicamp, Campinas, 2020.

SIMÕES FERREIRA, J. M. *História da Arquitectura no Ocidente*. 1ª ed. - Lisboa: Vega, 2010.

SINISGALLI, Rocco (cod.). *La prospettiva – fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'Antichità ao mondo moderno*. Firenze: Cadmo, 1998.

SINISGALLI, Rocco. *Una Storia della Scena Prospettica dal Rinascimento al Barocco.* Fiesole – Firenze: Edizioni Cadmo, 1998.

SJOSTROM, Ingrid. *Quadratura. Studies in Italian* Ceiling Painting. Stocolm, 1978.

SMITH, Robert C. *Marceliano de Araújo, escultor bracarence.* Porto, 1970.

SMITGH, Robert C. *Frei José de Santo António Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Lisboa, 1972.

SMITH, Robert C. *Nicolau Nasoni arquiteto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte, 1966

SMITH, Robert C. Nicolau Nasoni 1691-1773). *In: Bracara Augusta*, vol. XXVII, ano 1973

SOBRAL, Luís de Moura. Pintura. *In: Dicionário da arte barroca em Portugal.* Dir. Paulo Pereira e José Fernandes Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

SOBRAL, Luís de Moura. Os Retratos de D. João V e a Tradição do Retrato de Corte. *In: Claro-Escuro,* Lisboa, nº 2 & 3, Maio/ Novembro 1989.

SOBRAL, Luís de Moura. *Bento Coelho, 1620-1708 e a cultura do seu tempo.* (cat.), Lisboa, IPPAR, 1998.

SOBRAL, Luís de Moura. Cruz, Marcos da. *In: Dicionário da Arte Barroca em Portugal,* Lisboa, Editorial Presença, 1989.

SOBRAL, Luís de Moura. *Elogio da Pintura:* Luís Nunes Tinoco, Lisboa: IPPAR, 1991.

SOBRAL, Luís de Moura. Non Mai Abastanza: desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo. In: Cat. *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V - 1706 - 1750: Joanni V Magnífico*, Lisboa: IPPAR, 1994.

SOBRAL, Luís de Moura. *Poesia e pintura na época barroca.* Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

SOBRAL, Luis de Moura. *Do sentido das imagens.* Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

SOBRAL, Luis de Moura. Da mentira da pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns santos. *A História: entre Memória e Invenção,* (Coor. CARDIM, Pedro.), n.º 3, Publicações Europa-América, 1998.

SOROMENHO, Miguel. O Mosteiro e Igreja de São Vicente de Fora. In: *O Livro de Lisboa*, 1994

SPINELLI, Riccardo. I decori dell'appartamento a terreno in Palazzo Pitti. *In:* GREGORI, Mina. (a cura di). *Fasto di corte*. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, Edifir, Firenze, 2006.

SPINELLI, Riccardo. Il "palazzo di Mezzomonte", buen ritiro del principe Giovan Carlo de' Medici. *In:* GREGORI, Mina. (a cura di). *Fasto di corte*. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, Edifir, Firenze, 2006.

SPINOSA, Nicola. Spazio infinito e decorazione barocca. *In: EINALDI*, Giulio. Storia dell'arte italiana, n. VI, parte II. Turim, 1980.

SPINOSA, Nicola. Spazio infinito e decorazione barocca. *In: Storia dell'Arte Italiana dal 500 all'800*, Turim, 1981.

SPINOSA, Nicola. Spazio Infinito e decoração barroca. *In: Storia Dell'Arte italiana dal'500 all'800*, Parte seconda, vol. II, 1981.

SPIRITI, Andrea. (a cura di). Andrea Pozzo. *Atti del Convegno Internazionale*, Valsolda, Chiesa di Santa Maria di Puria, 17-19 Settembre, 2009.

SPIRITO, Ugo. Barocco e Controriforma. In: Retorica e Barocco, *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici,* Roma, 1954.

STRINATI, Cláudio. Gli affreschi nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma. *Andrea Pozzo*, Coord. FEO De Vittorio.; MARTINELLI, Valentino. Milano, Electa, 1996.

TABORDA, José da Cunha. *Regras da arte da pintura*. Coimbra, 1992.

TAPIÉ, Vitor. *Barroco e classicismo*. 2vol., Lisboa: Editorial Presença, 1974.

TEIXEIRA, F. A. Garcês. *A Irmandade de São Lucas*: corporação de artistas. Lisboa, 1931.

TEIXEIRA, José. *O triunfo do barroco. Bruxelas*, Europália - 1992.

THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein* – a face oculta da invenção científica. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

TICOZZI, Stefano. *Dizionario dei Pittore dal Rinuovamento delle Belle Arte Fino al 1800*, vol. I, 1918.

TOAFF, Renzo. *La Nazione Ebrea a Livorno e Pisa*, 1591-1700, Florença, 1990.

TRINDADE, Antônio Oriol, *A pintura integrada em tectos e abóbadas e a perspectiva linear*, Cieba, Lisboa. 2015.

TRKULJA, Sílvia Meloni. *Alessandro Rossi e gli inizi del Gherardini.* Antichità Viva, XIV, 1975.

TRKULJA, Sílvia Meloni. La Collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi). *In: Paragone,* n.º 343, XXIX, 1978.

TRKULJA, Sílvia Meloni Sílvia Meloni Trkulja, "Bacherelli, Vincenzio", Gli Uffizi, Cat. General, vol. II, 1979.

TRKULJA, Sílvia Meloni. *L'attività tarda di Alessandro Gherardini sulla costa tirrénica e un nuovo acquisto delle Gallerie fiorentine*; ibidem, XXIV, 1985.

TORRIJOS, Rosa López. *La mitologia en la pintura española del Siglo de Oro.* Catedra, Madrid, 1985.

VALDIVIESO, Eurique.; OTERO, Ramón.; URREA, Jesus. *El Barroco y el Rococó*. Madrid: Editorial Alhanbra, 1989.

VAGNETTI, Luigi. *De naturali et artificiali perspectiva.* Nº 9-10, Florença: Libreria Editrice Fiorentina, 1979.

VAGNETTI, Luigi. *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte:* la teoria prospettica nel cinquecento. La Prospettiva Rinascimentale Codificazioni e Trasgressioni. Firenze, 1980.

VALADARES, Clarival do Prado. Notícias sobre a pintura religiosa monumental no Brasil. *In: Bracara Augusta,* v. XXVII, nº63, 1970.

VALADARES, Clarival do Prado. O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos Setecentos. *In: Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, vol.17, 1969.
VALADARES, Clarival do Prado. Valadares, Clarival do Prado. Notícias sobre a pintura religiosa monumental no Brasil. *In: Bracara Augusta,* v. XXVII, nº63, 1973.

VARELA, Gomes Paulo. *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

VARELA, Gomes Paulo. Três desenhos setecentistas para a Basílica Patriarcal. *In: Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*, XXVI, nº2, 1989.

VARELA, Gomes Paulo. *A confissão de Cyrilo*. Lisboa: Hiena, 1993.

VELOSO, Carlos. A Irmandade de São Lucas no contexto artístico nacional. *In: Boletim da Câmara Municipal de Tomar*, nº16, 1992.

VICENTE, Monica Farias Menezes. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador:* José Joaquim da Rocha (1750-1850). Dissertação (Mestrado), Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2011).

VILLOSLADA, Riccardo G. S.J. *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppresione della Compagnia di Gesù (1773).* Roma: Università Gregoriana, 1954.

VITERBO, Souza. *Notícias de Alguns Pintores Portugueses.* Lisboa, 1903.

VITORINO, Júlio César. A scaenographia vitruviana e a perspectiva artificialis. In: MELLO, Magno Moraes. (org.). *Ars, techné, technica* – a fundamentação teórica e cultural da perspectiva. Belo Horizonte. Argumentum editora, 2009.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

WIEBENSON, Dora. *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux.* Madrid: Hermann Blume, 1988.

WITTKOWER, Rudolf.; JAFFE, Irma B. *Architettura e arte dei gesuiti.* Milão, Electa, 1992.

WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitetura en Italia 1600-1750*. 7ª edição, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1992.

WHITE, John. *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*. Milão, Il Saggiatore, 1971.

WOLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbgriffe* – Das Problem der Stilentwichlung in der neueren Kunst, Stuttgart, 1915. Conceitos fundamentais de história da arte, São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WRIGHT, Lawrence. *Tratado de Perspectiva.* Barcelona, Editorial Stylos, 1985.

XAVIER, João Pedro. *Perspectiva acelerada e contraperspectiva.* Porto: FAUP, 1997.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil.* Vol.1, São Paulo, 1983.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. *Imágenes de la perspectiva.* Madrid: Siruela, 1996.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. *Imágenes de la Perspectiva.* Madrid, Siruela, 1999.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. *Mirando a través*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela, 2000.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. *Forma y representación un análisis geométrico.* Madrid: Akal, 2008.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. Frescos dedicados a San Antonio de Lisboa y Padua en las cúpulas de dos iglesias madrileñas. *In:* (org. MELLO, Magno Moraes.). *Desenhando palavras e construindo geometrias* – espaço escrito e espaço pintado no tempo barroco, Clio gestão cultural e editora, Belo Horizonte, 2016.

Esta obra foi impressa na primavera de 2025, na
cidade de Belo Horizonte por Kma Soluções Gráficas.
Fontes: Roboto e Poppins
Capa em papel Supremo 250g e miolo em Offset 90g

A pesquisa em História da arte implica problemas gerais comuns a toda investigação das ciências humanas e outras questões específicas. A escolha de um tema para ser pesquisado e a construção do objeto de pesquisa no campo da História da arte ou da Crítica de Arte, é quase sempre dificultada pela falta de conhecimento nesta disciplina e os estudos históricos/artísticos e críticos são de um modo geral mais restritos. Neste sentido, iniciamos uma investigação sobre a pintura de elementos arquitetônicos, estudando tratados, e particularmente as primeiras lições sobre perspectiva. Era o momento de melhor compreender e captar a divisão de espaços em profundidade. A organização da imagem num suporte plano (ou curvo) e as técnicas da perspectiva; algumas questões sobre óptica e scenographia; as projeções principais; a perspectiva paralela, na qual as ortogonais nunca se encontram no infinito; a perspectiva a spina e as construções pompeanas na Antiguidade; a perspectiva paralela de grande espaço ou a perspectiva inversa na Idade Média e a ideia do corte e a representação como imagem intermediária a partir do século XV. Entender o processo teórico era fundamental para convertê-lo nos procedimentos artificiais da construção destes espaços fictícios que tanto iludem nossos olhos. Esta é uma das propostas deste volume

UFMG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
HISTÓRIA UFMG
Perspectiva Pictorum
FAPEMIG
CAPES