

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**O TRATADO DE ANDREA POZZO E A PINTURA DE
PERSPECTIVA EM MINAS GERAIS**

Mateus Alves Silva

Belo Horizonte, 2012

Mateus Alves Silva

**O TRATADO DE ANDREA POZZO E A PINTURA DE
PERSPECTIVA EM MINAS GERAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓSGRADUAÇÃO
históriaufmg

Dissertação defendida pelo aluno **MATEUS ALVES SILVA** em **31 de maio de 2012** e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. **Magno Moraes Mello** – Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Adalgisa Arantes Campos**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Marcos Tognon**
Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, José Maria e Maria Izabel, e minha irmã, Mariana, por todo o apoio e compreensão não só durante o mestrado, mas por toda a minha vida.

Ao meu orientador Prof. Dr. Magno Moraes Mello agradeço por ter me aceito, anos atrás, como aluno de Iniciação Científica e por ter me ensinado os caminhos da pesquisa em História da Arte e todos os seus meandros. Este trabalho é fruto de uma parceria de anos, em que a paciência e o comprometimento deste historiador na resolução das dificuldades dos trabalhos que realizamos me proporcionaram um aprendizado inigualável.

Aos professores do Departamento de História da UFMG por todo o aprendizado durante a graduação e o mestrado. Em especial à Prof. Dra. Adalgisa Arantes Campos por diversas vezes me apontar possibilidades de caminhos a serem seguidos e por ter me apresentado leituras e olhares bastante acurados sobre as pinturas em Minas Gerais, além de contribuir com boa parte das fotografias das pinturas aqui apresentadas.

Aos meus amigos, agradeço o carinho com que me escutaram e me incentivaram na continuidade do trabalho. À Emilly Oliveira agradeço a possibilidade de, juntos, caminhar, discutir, debater, ensinar e aprender nesse processo que vai muito além do mestrado. Ao Breno Faria agradeço a troca de experiências do trabalho solitário de quem se aventura pela pesquisa com as artes e a alegria compartilhada dos olhares desvendados. Ao André Honor e a Maria Cláudia Magnani, amigos tão novos e tão próximos, por termos nossos caminhos cruzados e que a distância das nossas terras de origem não nos impediu de um contato tão frutuoso. Ao Felipe Alves, primo e amigo, por ouvir, atento e curioso, às minhas divagações e reclamações das dificuldades durante a pesquisa. Agradeço a todos os amigos que, de um modo ou de outro, contribuíram para a realização deste trabalho.

Imprescindível foi a presença do Bruno da Costa, com o apoio nos momentos mais complicados do processo. Tê-lo ao lado fez com que tudo pudesse ser melhor vislumbrado e facilmente ultrapassado.

Agradeço, por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento deste trabalho através da bolsa de pesquisa.

A todos o meu muito obrigado.

RESUMO

Este trabalho apresenta possíveis relações entre o tratado de desenho de perspectiva intitulado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de autoria de Andrea Pozzo, SJ (1642-1709) e a produção pictórica realizada em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX. Publicado em dois volumes (1693 e 1700, respectivamente), o tratado de Pozzo permitiu, através de um método didático de exposição, a disseminação do aprendizado do desenho de perspectiva, de modo a permitir também a difusão do gosto por esse tipo específico de representação, utilizado inúmeras vezes na decoração de edifícios laicos e templos religiosos. Nesses últimos, a utilização da técnica de pintura que simulava a arquitetura ampliava e continuava o espaço interno ao mesmo tempo que maravilhava o espectador com as cenas da tradição religiosa. A então capitania das Minas não se furtaria à adoção destas decorações, com a produção das mais representativas pinturas de perspectivas do território brasileiro. Por serem as pinturas direta ou indiretamente associadas ao tratado, buscou-se nesse trabalho apresentar as conexões entre ambos e as possibilidades de leitura das obras pictóricas com base no que se tinha como aprendizado ou modelo pelo tratado de Andrea Pozzo. A exposição foi dividida em duas leituras que se complementam: a análise dos volumes de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e seus mecanismos de difusão e circulação; e o exame das pinturas de forro das igrejas em Minas Gerais que continham arquiteturas pintadas como parte de sua decoração interna. Assim, foi possível estabelecer e apresentar de que modo o conhecimento difundido pela obra de Pozzo se fez presente, direta ou indiretamente, no fazer pictórico dos artistas no período citado.

ABSTRACT

This work presents possible relations between the treaty of perspective drawing entitled *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, by Andrea Pozzo, SJ (1642-1709) and pictorial production in Minas Gerais between the 18th and 19th century. Published in two volumes (1693 and 1700, respectively), Pozzo's treaty allowed, through a didactic exposition method, a widespread learning of perspective drawing as well as the diffusion of a fondness for that kind of representation, being used countless times in the decoration of secular buildings and religious temples. In the latter ones, the painting technique simulating architecture was used to broaden and continue the internal space at the same time it marveled the audience with scenes of religious tradition. The captaincy of Minas Gerais would not escape the adoption of these decorations, producing the most representative perspective paintings in the Brazilian territory. As the paintings were directly or indirectly associated with the treaty, this work presents connections between them and possibilities of interpretation of the pictorial paintings, based on what was considered learned from or modeled by Andrea Pozzo's treaty. The exposition is divided in two complementary parts: the analysis of both *Perspectiva Pictorum et Architectorum* volumes and its mechanisms of diffusion and circulation; and the examination of ceiling paintings of churches in Minas Gerais containing painted architecture as part of its internal decoration. Therefore, it was possible to establish the way in which the knowledge diffused by the work of Pozzo was made present, directly or indirectly, in the pictorial work of artists from the above mentioned period.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – <i>Glória de Santo Inácio</i> . Igreja de Santo Inácio de Loiola (nave). Roma	22
FIGURA 02 – Frontispício do volume I de <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i>	25
FIGURA 03 – Arco Triunfal, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I	26
FIGURA 04 – Instrumentos para o desenho de perspectiva, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I.....	30
FIGURA 05 – Elementos geométricos básicos, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I, 3-5	32
FIGURA 06 – Exemplos dos elementos da Ordem Coríntia, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I, 19.24.31.51	33
FIGURA 07 – Teoria das proporções das Ordens Arquitetônicas (Palladio e Scamozzi), <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I, 52	35
FIGURA 08 – Teatro das Bodas de Caná, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I, 71.....	37
FIGURA 09 – Disposição dos elementos teatrais, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I, 72	40
FIGURA 10 – Perspectiva horizontal, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I, 88.....	43
FIGURA 12 – Projeção em tetos abobadados, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I, 100	45
FIGURA 13 – Frontispício do segundo volume, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , II 47	47
FIGURA 14 – Arcos triunfais, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , II, 21-22.....	50
FIGURA 15 – Teatros, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , II, 42-44.....	53
FIGURA 16 – Altar de Santo Inácio na igreja de Jesus em Roma, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , II, 60	56
FIGURA 17 – Altar de São Luís Gonzaga na Igreja de Jesus em Roma, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , II, 62.....	57
FIGURA 18 – “Altare Capriccioso”, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , II, 75	58
FIGURA 19 – Fachadas da igreja de São João de Latrão, <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , II, 83.85.87	61

FIGURA 20 – Instrumentos de perspectiva: figura original e cópia espelhada (edição inglesa 1707), <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> , I. <i>Rules and examples of perspective...</i> , p. 13.	64
FIGURA 21 – Mísulas. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (nave) e <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> II, 107.....	93
FIGURA 22 – Colunas Torsas. Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara (capela-mor), <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> I, 52, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Serro (nave)	93
FIGURA 23 – Frontões. <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> I, 33, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (nave), Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina (capela-mor).....	95
FIGURA 24 – Entablamento como moldura. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (capela-mor).....	96
FIGURA 25 – Pilastras. Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana (capela-mor)	96
FIGURA 26 – Pilastras. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (capela-mor), Capela de Nossa Senhora do Rosário – Padre Faria, Ouro Preto (capela-mor)	98
FIGURA 27 – Pilastras. Igreja de Santo Antônio, Itaverava (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana (capela-mor)	98
FIGURA 28 – Pilastras em arcadas. Santuário Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas (nave)	98
FIGURA 29 – Rocalhas na função de sustentação. Santuário Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas (capela-mor), Matriz de São Tomé, São Tomé das Letras (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão (capela-mor)	101
FIGURA 30 – Entablamentos e rocalhas. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (nave), Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara (capela-mor), Igreja de Santo Antônio, Itaverava (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana (capela-mor). Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Serro (nave).....	101
FIGURA 31 – Rocalhas como molduras. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto (nave). Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão (nave)	103

- FIGURA 32** – Arco Triunfal. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 20 e 21..... 103
- FIGURA 33** – Cúpulas (perspectiva centralizada). Sé Catedral, Mariana (capela-mor), Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto (capela-mor), Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (capela-mor), Igreja de Sant’Anna, Inhaí (capela-mor) 105
- FIGURA 34** – Aberturas. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (nave), Capela de Nossa Senhora do Rosário - Padre Faria, Ouro Preto (capela-mor)..... 109
- FIGURA 35** – Vasos com chamas. Igreja do Bom Jesus do Matosinhos, Serro (capela-mor), *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 65-66 113
- FIGURA 36** – Escorços dos vasos e das flores. Sé Catedral, Mariana (capela-mor), Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (capela-mor), Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina (capela-mor), Igreja de São Francisco, Diamantina (capela-mor) 113
- FIGURA 37** – Guirlandas. Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Couto de Magalhães (capela-mor)..... 114
- FIGURA 38** – Árvores ou arbustos. Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana (capela-mor), Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (nave), Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara (capela-mor), Igreja de Santo Antônio, Ouro Branco (nave) 116
- FIGURA 39** – Anjos (cabeça e corpo). Capela do Padre Faria, Ouro Preto (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (nave), Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (nave) 116
- FIGURA 40** – Projetos para a perspectiva em grandes tetos. *Perspectiva Pictorum et Architectorum* I, 87-89; II, 56.57.59..... 121
- FIGURA 41** – Evolução das pinturas de José Soares de Araújo. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina (capela-mor), Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Couto de Magalhães (capela-mor), Igreja de São Francisco, Diamantina (capela-mor) 123

SUMÁRIO

Introdução	10
<i>Arte da perspectiva em Minas Gerais: a historiografia, o tratado e as pinturas</i>	14
PARTE I – PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM	19
<i>Capítulo 1 - O tratado <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> de Andrea Pozzo</i>	21
1.1) Andrea Pozzo tratadista.....	21
1.2) <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum – pars prima</i>	24
1.3) <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum – pars secunda</i>	46
<i>Capítulo 2 – Difusão e recepção do tratado</i>	63
2.1) Impressões, edições e circulação.....	63
2.2) Fortuna crítica	68
2.3) O tratado no Brasil	74
PARTE II – A PINTURA DE PERSPECTIVA EM MINAS GERAIS ..	79
<i>Capítulo 3 – Modelos da pintura colonial - tipologias</i>	81
<i>Capítulo 4 – Elementos da pintura de perspectiva em Minas Gerais</i>	90
4.1) Elementos estruturais	90
4.2) Elementos decorativos.....	110
4.3) A estrutura como um todo.....	119
Considerações finais	126
Fontes e bibliografia	131
Anexos	139

INTRODUÇÃO

A história das práticas artísticas em Minas Gerais tem sido espaço de grande debate entre historiadores, muitas das vezes baseada em preceitos que abrangem diversas áreas e suas respectivas orientações de trabalho. Dentre tantas possibilidades, a história das artes plásticas, sobretudo a pintura, tem sido relevante na constituição do cenário da produção mineira, com ênfase nos séculos XVIII e XIX. Acerca deste período, historiadores debateram a questão da singularidade das obras, principalmente as de origem religiosa, na tentativa de constituição de uma possível “escola mineira” ou da especificidade de um “barroco mineiro”, termos pelo qual durante muito tempo se definiu a arte produzida na região no período citado¹.

A definição dos campos de análise pelos historiadores da pintura mineira esteve muito ligada aos preceitos da história social e a relação entre a produção artística e outros elementos da sociedade, muitas vezes calcada na ascensão de determinados pintores e suas respectivas biografias como elemento fundamental para a confecção das artes. Em ambiente mais abrangente, o papel dos grupos sociais envolvidos na produção artística, enfatizando as irmandades leigas, abriu espaço para a compreensão da rede que envolve artistas, mentores e apreciadores². E tornando-se evidente a atuação de diversos grupos nas proposições do fazer artístico, ficaram claras as várias possibilidades de leitura dos resultados dessas produções, nomeadamente as obras artísticas. A atenção voltada ao campo das estruturas formais das pinturas e suas relações com o meio social parecem evocar a importância do estudo de dupla via, em que os aparatos técnico e social são fundamentais para a constituição de uma análise mais contundente, não apenas baseada em elementos específicos (como artistas, mecenas) ou aspectos unicamente formais.

Um ponto relevante que possibilitou a realização desta proposta de pesquisa diz respeito à circulação e difusão de ideias, modelos e gostos artísticos. A relação com obras de grandes centros de produção, bem como a compreensão da literatura artística são fundamentais quando se pretende definir fundamentos para a prática artística e seus desdobramentos. É nesse sentido que buscamos associar com este trabalho a teoria que vigorou e circulou através

¹ Sobre a discussão teórica acerca destes termos ver: MENDES, Nancy Maria. Introdução: uma aventura em seara alheia e OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Reavaliação do Barroco Mineiro. In: MENDES, Nancy Maria (org). **O Barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 37-65. 124-127.

² ALVES, Célio Macedo. **Artistas e irmãos**: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro. São Paulo: USP, 1997. Dissertação de mestrado. BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder**. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

dos tratados com os resultados da produção pictórica, tendo em vista os pontos convergentes e divergentes entre esses dois campos.

O foco principal do trabalho se baseia na produção das pinturas de perspectiva, com ênfase nos tetos de templos religiosos. Esse termo, **pintura de perspectiva**, relaciona-se à arte de realizar representações da realidade tridimensional em espaços bidimensionais (planos ou curvos), a partir de projeções auxiliadas por conceitos matemático-geométricos. Como proposto por Erwin Panofsky,

a representação perspectiva exata é uma abstração sistemática conseguida a partir da estrutura deste espaço psicofisiológico. Tornar real, através da representação do espaço, exatamente a homogeneidade e a ausência de limites alheios à experiência direta no mesmo espaço, eis o resultado da representação perspectiva e, mais do que resultado, o objetivo que esta se propõe atingir. Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático³.

No sentido de se projetar o espaço real em um plano fictício, a pintura de perspectiva valeu-se da exposição e representação de elementos arquitetônicos e, por essa associação, utiliza-se também o termo **pintura de falsa arquitetura** ou o conceito italiano de **quadratura**, ou seja, a arquitetura pintada (tetos ou paredes) que utiliza das regras da perspectiva⁴. Em Minas Gerais a simulação de realidades tridimensionais em planos se deu principalmente no uso da perspectiva para a pintura de forros de tetos de templos religiosos. Por esta razão, convencionou-se chamar também a essa pintura de **pintura de tetos**, uma vez que, nem sempre se usa da perspectiva, ou esta se relaciona a outras formas pictóricas, como cenas de visão frontal.

É possível se dizer de uma pintura de perspectiva mesmo quando ela não representa exatamente os elementos arquitetônicos ou as corretas estruturas da perspectiva, portanto, optamos por utilizar neste trabalho todas as terminologias apresentadas para designar o mesmo conceito, salvo em situações específicas.

Essas pinturas em Minas Gerais conduziram a parte significativa da realização artística dos séculos XVIII e XIX e consagraram muitos artistas que, envolvidos diretamente na produção, conseguiram apresentar obras de evidente habilidade técnica, hoje consideradas pela sua singularidade grandes representantes do patrimônio artístico nacional. Por serem

³ PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 34. Ver também: DAMISCH, Hubert. **El origen dela perspectiva**. Madri: Alianza, 1997.

⁴ Cf. **Il quadraturismo nella storia dell'arte e L'invenzione dell'inganno prospettico**. Firenze University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.quadraturismo.it>>. Acesso em: 02 mai 2012. Vale a pena referir também um dos primeiros estudos sobre o assunto: ARNOLDI, Francesco Negri. **Prospettici e quadraturisti**. In: **ENCICLOPEDIA universale dell'arte**. vol. 11. Veneza; Roma: 1963 p. 99-116.

também obras realizadas em edifícios que na maioria das vezes não sucumbiram à ação prejudicial do tempo, grande parte do aparato técnico, intelectual e social que envolveu estas produções artísticas pode ser apreendido ou vislumbrado segundo as características das próprias pinturas.

Segundo a historiografia da arte geral, a pintura de perspectiva no século XVIII teve como um de seus principais fundamentos a obra pictórica e o tratado⁵ de Andrea Pozzo (1642-1709), a despeito de toda uma fundamentação da técnica perspéctica nos séculos precedentes, como Piero della Francesca (1415-1492), Albrecht Dürer (1471-1528), Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) e Andrea Palladio (1508-1580), apenas para citar alguns nomes. A difusão da teoria pozziana pode ser atestada nas várias edições do *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693 e 1700), bem como as traduções para diversas línguas. É, portanto, terreno comum associar pinturas de falsa arquitetura realizadas após o início dos setecentos ao tratado.

A historiografia da arte no Brasil – e em Minas Gerais especificamente - também não se furtou a essa associação, tão perfeitamente cabível em diversos exemplos expressivamente literais da obra de Pozzo. Normalmente o que se vê são associações que buscam estabelecer relações entre as imagens do tratado e as composições pictóricas, retabulares e arquitetônicas. Pretendemos com essa pesquisa reconhecer as bases da associação da produção pictórica realizada em Minas Gerais partindo da questão própria do tratado, levando-se em consideração a afirmação de que é possível ler as obras tendo Pozzo como parâmetro. Além disso, pretende-se também extrapolar a temática e trazer a hipótese de leitura do tratado não apenas como um conjunto de modelos e gravuras, mas como uma fundamentação técnica/teórica que pode ter sido utilizada para a construção das pinturas.

Para que a pesquisa pudesse se tornar viável, optamos por utilizar duas vias distintas de análise, possibilitando uma possível síntese final segundo o andamento do trabalho. Assim, têm-se a primeira parte em que figuram os aspectos relativos ao tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo. No **primeiro capítulo**, apresentamos uma breve biografia

⁵ Na concepção apresentada pelo historiador Rafael Moreira remetendo-se a Françoise Choay, um tratado, dentro da literatura artística, constitui-se como um gênero definido por cinco traços essenciais: “(1) é um livro, apresentado como uma totalidade organizada; (2) esse livro é assinado por um autor (que pode ser anônimo ou pseudônimo) o qual reivindica a sua paternidade e escreve na primeira pessoa; (3) o seu discurso é autônomo, não se quer subordinado a nenhuma disciplina ou tradição; (4) tem como objetivo um método de concepção, a elaboração de princípios universais e de regras generativas que permitam a criação, e não a transmissão de preceitos ou receitas; (5) tais princípios e regras destinam-se a gerar e a cobrir a totalidade de um campo”. CHOAY, Françoise. “La règle et le modèle”, p. 24. Apud MOREIRA, Rafael. O mundo dos tratados. In: MOREIRA, Rafael e RODRIGUES, Ana Duarte. **Tratados de Arte em Portugal** – Art treatises in Portugal. Lisboa: Scribe, 2011. p. 9.

do autor com ênfase para a produção do tratado, seguida das análises dos dois volumes. Já o **segundo capítulo** apresenta elementos adjacentes à publicação da obra, com foco na circulação física (edições, impressões e traduções) e o debate especulativo acerca dele. O capítulo fecha com a circulação do tratado no Brasil e em Minas Gerais especificamente, para seguir na segunda parte do trabalho.

Na *Parte II – A pintura de perspectiva em Minas Gerais*, pretendemos apresentar a análise específica, à luz do tratado, da produção pictórica em Minas Gerais, com olhar específico para os principais templos do patrimônio local. Dividida também em dois capítulos, essa parte apresenta uma primeira discussão teórica com a apresentação das tipologias definidas pela historiografia (**terceiro capítulo**) para, em seguida, suscitar possibilidades de análise à luz do tratado e das características próprias das pinturas, a partir dos elementos singulares componentes das pinturas, sejam eles estruturais (no que diz respeito aos elementos arquitetônicos presentes), decorativos (definidos pelas inserções de motivos e outras formas que avivam a pintura) ou, por fim, as formas que estruturam toda a ossatura arquitetônica falsamente construída.

A respeito das duas partes sugeridas, cabe a justificativa para a análise em cada uma delas. A primeira, voltada especificamente ao tratado, pretende esmiuçar seu conteúdo de maneira a compreendê-lo como um todo e em seus particulares. E sendo uma obra de vasta recepção, cabe apresentar as diferentes impressões, edições e traduções que teve ao longo do tempo, demarcado entre a *editio princeps* (1693 para o primeiro volume, 1700 para o segundo) e algumas das subsequentes, no sentido de se demonstrar a difusão do tratado. Além disso, questões ligadas à recepção evidenciam não apenas a notoriedade da obra como também o lugar a ela reservado na crítica especializada, que lhe rendeu tanto a expressiva difusão quanto posteriormente o seu desuso e declínio: uma moda decorativa que chega ao fim. Dentre todos os processos decorrentes da publicação da obra foi selecionada a questão da difusão e circulação como elemento para a conexão com as pinturas elaboradas já em território brasileiro, com ênfase para a produção nas Minas. Sendo assim, para a finalidade aqui estabelecida, o longo período abarca as primeiras edições dos volumes, em 1693-1700, e uma das poucas notícias que se tem de sua real presença e circulação nas Minas, em 1837, ao surgir no inventário de um pintor diamantinense, Caetano Luiz de Miranda⁶.

Já a segunda parte do trabalho, como exposto anteriormente, estabelece as análises das obras em Minas Gerais. Cabe ressaltar que questões ligadas a aspectos técnicos, bem como os

⁶ Cf. SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Tese de doutoramento.

elementos iconográficos, só serão apresentados quando indispensáveis à análise, que pretende se voltar para os elementos decorativos e estruturais da arquitetura pintada. As principais pinturas a serem analisadas correspondem aos ciclos de pintura já estabelecidos pela historiografia, elaborados entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX.

A escolha das pinturas a serem analisadas seguiu principalmente as tipologias definida pela historiografia para os modelos de pinturas de teto em Minas, apresentadas no terceiro capítulo. Contudo, em virtude da seleção da pesquisa, não foram contempladas todas as pinturas do território, mantendo-se apenas as mais expressivas, seja por sua autoria ou pela presença de determinados elementos aqui analisados. Cabe destacar que a primeira seleção foi a redução das pinturas àquelas que possuíam elementos arquitetônicos e que estes se relacionassem, de algum modo, ao quadro central, presente em praticamente todas as pinturas. Desse modo, chegamos a um total de 27 pinturas que podem ser observadas em sua totalidade no anexo deste trabalho.

Arte da perspectiva em Minas: a historiografia, o tratado e as pinturas

As obras basilares para o estudo da pintura de perspectiva em Minas Gerais são, sem dúvida, a *Contribuição...* e a *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira*, realizadas por Carlos Del Negro em 1958 e 1978, respectivamente⁷. A primeira, dedicada à pintura em toda a região, traz logo de início as impossibilidades de consecução da pesquisa no Norte do Estado, impossibilidade essa sanada na *Nova contribuição*, dedicada ao Norte de Minas e incluindo, portanto, as enormes contribuições em Diamantina, Serro e região (além de outros exemplares não contemplados no primeiro volume). No prefácio da *Contribuição...*, Rodrigo Melo Franco de Andrade já assinala a procedência da técnica com o contributo de Pozzo, ao definir que

o padrão de que procederam, todas [as pinturas], foi a decoração do teto da igreja de Santo Inácio em Roma, executada em 1694 pelo jesuíta Andrea Pozzo, que teorizou sobre o assunto num livro intitulado *Perspectiva Pictorum atque Architectorum* [sic].⁸

⁷ DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958 (Publicações do IPHAN, nº 20.). DEL NEGRO, Carlos. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira** – Norte de Minas. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979 (Publicações do IPHAN, nº 29).

⁸ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Prefácio. In: DEL NEGRO, 1958, p.7. A diferença nos títulos da obra (*Perspectiva Pictorum et architectorum* / *Perspectivae pictorum atque architectorum*) se repete na historiografia e, ao que tudo indica, se associa ao volume da edição alemã, como será visto posteriormente.

É possível, de imediato, perceber que a associação está mais voltada para a obra realizada por Pozzo do que exatamente para sua contribuição teórica a partir do tratado. A referência demarcada por Rodrigo de Melo Franco remete ao texto de Robert Smith⁹ e, curiosamente, exclui a citação a outra importante obra assinalada por este autor, qual seja, a *Architettura civile* de Ferdinando Bibiena (1656-1743)¹⁰. Seguindo as considerações de Smith, esta obra pode ser também considerada uma importante referência, ao lado de Pozzo, para a o entendimento de modelos formais da pintura no Brasil.

Ainda assim, o prefaciador da *Contribuição...* define a importância do tratado ao introduzi-lo, ainda que sem qualquer outra referência explícita a ele. Indo além, Rodrigo de Melo Franco propõe uma possível trajetória da obra a partir da circulação em Portugal, tendo sua entrada no país feita por um italiano, e em seguida a passagem dos modelos ao Brasil.

Introduzida uma versão do modelo em Lisboa por mão de artista italiano, desde a primeira década do setecentos, logo começou a exercer influência nos pintores reinóis e a fazer novas aparições em Portugal. As derivações da invenção do Padre Pozzo não poderiam, portanto, tardar demasiadamente a chegar também ao Brasil. Mas as circunstâncias em que isso ocorreu não se acham esclarecidas com precisão¹¹.

A afirmação final do prefaciador condensa uma série de questões neste ambiente ainda incipiente no que diz respeito às relações entre a teoria, a tratadística, a circulação de modelos e a utilização destes nas terras brasileiras. A dificuldade ainda preeminente ao historiador de reconhecer as obras possivelmente utilizadas como bases para as pinturas é terreno em que se necessita mais aprofundada investigação¹².

Se não exatamente relacionada ao tratado, a presença maior das aproximações entre Pozzo e as pinturas está na construção de certa tipologia decorativa, em que as estruturas “simulavam continuar sobre os pés direitos da nave uma arquitetura para compor um átrio ou suportar um teto vazado ao centro por onde se descortinava o céu ou visão celestial”, nas palavras de Carlos del Negro¹³. Tal imagem adere-se fielmente à composição na Igreja de Santo Inácio, em Roma, considerada a obra prima de Andrea Pozzo. Interessa perceber como

⁹ SMITH, Robert C. Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine Style in Brazil. In: **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 15, No. 3, Portuguese Empire Issue (Oct., 1956), pp. 16-23.

¹⁰ BIBIENA, Ferdinando. *L'Architettura civile* preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive. Considerazione pratiche. Parma, 1711.

¹¹ ANDRADE, 1958, p. 7.

¹² Cabe, contudo, ressaltar a importante tese defendida por Camila Santiago no contexto de revisão das associações entre tratadística, gravuras e pinturas, com olhar específico para os “modelos de pintura”. Cf. SANTIAGO, 2009.

¹³ DEL NEGRO, 1958, p. 135.

essa leitura específica, partindo da obra pictórica, teve respaldo sobretudo na tentativa de constituição de tipologias específicas da pintura de perspectiva.

Cabe ressaltar também duas obras anteriores às de Carlos Del Negro e que configuram a síntese das primeiras grandes pesquisas sobre a pintura mineira, de autoria de Luiz Jardim¹⁴. Em seus dois artigos publicados na revista do SPHAN, Luiz Jardim apresenta um panorama interpretativo das obras, muito atento ao estabelecimento de relações com um estilo vigente na época e na necessidade de um estudo aprofundado acerca dos elementos e modelos que serviram de inspiração aos pintores. Na análise das pinturas de José Soares de Araújo, por exemplo, enfatiza a distinção deste dos demais pintores reconhecidos da capitania, sem, contudo, transformá-lo em um artista precursor (discurso que será retomado em análises de outros autores). E estabelece, ainda que minimamente, uma possibilidade interpretativa com a leitura do tratado do português Filipe Nunes (1615), trazendo à tona a circulação de obras de cunho teórico para o âmbito da prática pictórica.

Os artigos de Luiz Jardim citados direcionam as análises artísticas tanto para os autores principais quanto para suas abordagens relacionadas à tradição. Essa tarefa de conexão com a cultura europeia através dos elementos formais fica evidente no artigo de Hanna Levy¹⁵, também fundamental no que diz respeito à leitura de obras tendo como base modelos específicos. Se não tange exatamente a tratadística, a autora revela o uso dos missais e gravuras avulsas como modelos para a prática pictórica em Minas, definindo uma possibilidade de abordagem analítica específica. Tal método foi posteriormente ampliado e analisado por Camila Guimarães Santiago¹⁶, aproximando-se sobremaneira da análise que aqui pretendemos empreender, qual seja, a utilização de obras teóricas e gravuras como modelos para a pintura em Minas Gerais.

Outra obra relevante para a compreensão da arte mineira em sua singularidade e originalidade é a compilação de artigos e ensaios de Lourival Gomes Machado, publicados sob o título de “Barroco Mineiro”¹⁷. Pode-se considerar esta como a primeira tentativa de se estabelecer um conceito que destacasse a produção mineira das outras manifestações encontradas pelo país e, simultaneamente, conectá-la à teorias mais abrangentes, seja pelo viés conceitual (definido sob a matriz do barroco), seja pela transferência e circulação de

¹⁴ JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. **Revista do SPHAN**. 3 (1939): 63-102. _____. A pintura do guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina **Revista do SPHAN**. 4 (1940): 155-177.

¹⁵ LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do SPHAN**, nº 8, 1944. p. 99-144.

¹⁶ SANTIAGO, 2009.

¹⁷ MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 1973. Com ênfase ao ensaio que intitula a obra “Barroco Mineiro”, p. 151-175.

ideias (a partir dos modelos artísticos). Curiosamente, ainda que a elaboração desta obra possa ser observada pelo excesso da originalidade mineira (convertendo-se em bairrismo), parece ser um dos grandes momentos de definição de uma linguagem artística que se apoia na tradição para se configurar e inovar. E a pintura de perspectiva, ainda que pontualmente citada, aparece como manifestação de um gosto supostamente “universal” adaptado às condições e técnicas disponíveis na região. Junto à arquitetura e à escultura, é considerada elemento definidor dessa tipologia estética que o autor considera exclusiva da região.

Retornando às definições apresentadas por Carlos Del Negro, percebemos que a distinção estabelecida nas tipologias também apresenta ecos nas definições da pintura de perspectiva realizadas pela historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Seus trabalhos iniciais apresentados na revista *Barroco* oferecem a mesma medida da importância da obra de Pozzo na compreensão da pintura em Minas Gerais¹⁸. Associando ao que a autora chama de “perspectiva geométrica” em que se sobressaem as estruturas arquitetônicas fingidas (em oposição à perspectiva aérea, em que a profundidade é dada apenas pela progressão de nuvens e espaços com poucas figuras esvoaçantes), a obra de Pozzo passa a ser fundamental como modelo para as pinturas. Para a autora, o processo da perspectiva geométrica “explorado primeiramente pelos pintores maneiristas, encontraria depois no Padre Pozzo seu mais genial representante¹⁹”. E a forma de divulgação desse suposto modelo de pintura configurado na Igreja de Santo Inácio estaria justamente na difusão do tratado:

o modelo da nave de Santo Inácio teve imensa posteridade, facilitada pela divulgação, pelo seu próprio criador, dos processos técnicos nele utilizados, em um tratado teórico da perspectiva, intitulado *Perspectivae Pictorum atque Architectorum (...)* Às teorias e modelos propostos pelo Pe. Pozzo filiam-se portanto, em última instância, as obras de todas as escolas de pintura perspectivista dos diferentes países, que se valem dos processos da “quadratura”, inclusive as do mundo luso-brasileiro.

Em seu estudo mais vasto e recente²⁰, Myriam Ribeiro anuncia novamente as estruturas criadas por Pozzo como evocações para as pinturas em Minas. Ao tratar de Manoel da Costa Athaide, por exemplo, a autora justifica as mudanças decorrentes da inovação estilística:

¹⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial. **Barroco**, nº 10. Belo Horizonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978-1979. p. 27-37. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: Ciclo Rococó. **Barroco**, nº 12. Belo Horizonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1983. p. 171-180.

¹⁹ OLIVEIRA, 1979, p. 29.

²⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

observe-se que, apesar da redução de elementos e simplificação geral da trama arquitetônica, próprias do rococó, as linhas estruturais de fuga perspectivista evocam, em última instância, as do famoso teto de Andrea Pozzo na igreja de Santo Inácio em Roma, divulgado na *Perspectivae Pictorum et Architectorum*, obra que exerceu notável influência no período²¹.

Percebe-se, portanto, apenas por esses exemplos, como a historiografia buscou tratar a obra de Pozzo como base referencial na produção pictórica em Minas. Porém cabe também a ressalva: reduzir a leitura das obras ao tratado de Pozzo pode suscitar equívocos e observações forçadas, uma vez que, para além do tratado, logicamente outras obras circularam na região, além do caráter de inventividade próprio de qualquer artista. Nesse sentido, a análise que aqui propomos, tendo como base referencial o tratado, pode tanto servir para atestar a utilização de modelos para a produção pictórica quanto para mostrar apropriações, leituras específicas e introdução de elementos completamente alheios aos originais.

²¹ OLIVEIRA, 2003, p. 282.

PARTE I

Perspectiva Pictorum et Architectorum

PARTE I - *Perspectiva Pictorum et Architectorum*

Iniciamos a trajetória de análise do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* com algumas ressalvas. Em primeiro lugar, a fonte principal permanece sendo o fac-símile da *editio princeps*, lançada em 1693 e 1700, primeiro e segundo volumes, respectivamente²². A escolha desta edição equivale não só ao ensejo de se apresentar o conteúdo original do tratado como também enfatizar as diversas possibilidades de análise e interpretação que as sucessivas edições, reimpressões e traduções apresentam. Portanto, ao cotejar o original é que teremos a percepção das possíveis mudanças do tratado ao longo do tempo. Em segundo lugar, optamos por apresentar o método e a construção do tratado de forma paulatina para, em um posterior momento, discutir as questões ligadas à circulação, apropriação e possibilidade de leitura do texto. Esta primeira análise, portanto, será apresentada no primeiro capítulo - dividido em três seções correspondentes a uma breve biografia de Andrea Pozzo e a análise dos volumes do tratado. No segundo capítulo serão apresentados aspectos específicos da edição, impressão, fortuna crítica e circulação.

²² A edição facsimilar refere-se ao conjunto que inclui os dois volumes e um caderno de ensaios: POZZO, Andrea. FRANCESCHINI, Alessandro, et. al. **Tra illusione e scienza**: l'arte secondo Andrea Pozzo. – Trento: Provincia Autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni storici-artistici: TEMI, 2009. 3v.

CAPÍTULO 1 – O TRATADO *PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM* DE ANDREA POZZO (1693-1700)

1.1. Andrea Pozzo tratadista

No dia 30 de novembro de 1642, dia de Santo André, nasceu Andrea Pozzo na cidade de Trento, filho de Jacopo e Lucia Bazzanella. Frequentou o Colégio Jesuíta nesta mesma cidade dos dez aos dezessete anos e estima-se que ali mesmo tenha tido os primeiros aprendizados e interesse pelo desenho e pela pintura²³.

Após o primeiro período escolar, o jovem Andrea Pozzo passou por algumas oficinas tendo alguns mestres de pintura. Também é diversa a sua atuação, seguindo a seus mestres, pelas cidades de Milão e Como. Há indícios de uma tentativa de ingressar na Ordem dos Carmelitas Descalços, mas, impossibilitado de fazê-lo, procura a Companhia de Jesus. No dia 23 de dezembro de 1665, Pozzo é acolhido como membro da ordem jesuíta, nas casas da companhia de Santa Fé em Milão.

Como jesuíta, Pozzo irá trabalhar diretamente para a Companhia e, em paralelo, como pintor particular. Seu desenvolvimento nas artes da pintura permitem um avanço rápido na ordem, principalmente após os primeiros contatos com o Padre Superior Geral Giovanni Paolo Oliva, que irá intermediar a sua transferência para Roma, principalmente depois de realizar grandes aparatos efêmeros e o altar pintado da igreja de São Francisco em Mondovì²⁴.

No ano de 1681, às vésperas de completar quarenta anos de idade, Pozzo se muda para Roma - que alçava-se como grande centro após as investidas de Sisto V - com já extensa bagagem de obras realizadas, entre quadros, aparatos efêmeros, pinturas e projetos. É na cidade, propriamente na Casa Professa e na igreja-mãe da Companhia, a Igreja de Jesus, que pôde ter as primeiras possibilidades de executar suas grandes obras. E, na igreja da Congregação (igreja de Santo Inácio), executa entre 1685 e 1694 sua obra prima na abóbada da nave, representando a glória de Santo Inácio e das missões jesuíticas nos quatro cantos do mundo (**fig. 1**). Neste templo também realiza a pintura dos tetos da abside e altar-mor, além de uma falsa cúpula, um quadro aplicado estrategicamente para forçar ao espectador a visão de uma igreja cupulada.

²³ BIANCHI, Eugenia. Regesto ragionato (1642-1681). In: VV. AA. **Andrea Pozzo** (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale. Trento: Museo Diocesano Tridentino, 2010. (catálogo da Mostra), p. 131-139.

²⁴ DE FEO, Vittorio. **Andrea Pozzo**: Architettura e illusione. Roma: Officina Edizioni, 1998, p. 10-12.



Figura 01. *Glória de Santo Inácio.* Igreja de Santo Inácio de Loiola (nave). Roma.

O trabalho ali apresentado é síntese de todo o processo de aprendizado da arte da perspectiva de Andrea Pozzo. O uso desta técnica valorizou o espaço de tal forma que foram várias as encomendas para a realização de obras semelhantes. Andrea Pozzo pôde dedicar-se ao ensino da arte do desenho para a pintura e a arquitetura ao mesmo tempo que se encarregava de importantes contratos.

Pozzo, seguindo a tradição didática de seus irmãos ativos no Colégio Romano e reunindo em torno de si no Colégio Romano um certo número de alunos-colaboradores dando vida a uma original e heterogênea escola-academia, quis colocar-se também na delicada posição de autor de um tratado sobre a perspectiva na pintura e na arquitetura. Ele se insere, assim, na já consolidada tradição da tratadística de arquitetura, que encontra em Palladio, Serlio, Vignola e Scamozzi precedentes de grande prestígio²⁵.

Assim nasceram, às custas do próprio Andrea Pozzo e suas obras precedentes, os dois volumes do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, em 1693 e 1700. Com rápido alcance e sucesso editorial, o tratado teve uma série de edições e impressões, possibilitando inclusive ao autor financiar algumas obras artísticas, como na igreja jesuíta em Montepulciano.

Em 1702 Pozzo solicita à ordem sua transferência, a convite do imperador Habsburgo José I (a quem dedica o segundo volume de sua obra) para Viena, até então segundo centro da cristandade e importante espaço da elite artística e cultural²⁶. Ali irá trabalhar até seu falecimento, em 1709, tendo trabalhado incessantemente em toda a região. Mesmo com a sua morte, suas obras de pintura e arquitetura, e mesmo o tratado, irão perdurar com grande valor durante grande parte do século XVIII na Europa e muito além, nas colônias americanas e asiáticas, persistindo até o século XIX. Os métodos e modelos oferecidos por Pozzo perduraram por motivos diversos, que abarcam tanto a facilidade de empregá-los até a manutenção do gosto em regiões tão distintas e que encontram, na obra pozziana, pontos em comum.

²⁵ INSOLERA, Lydia Salviucci. *Perspectiva pictorum et architectorum – genesi tecnica*. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010, p. 163.

²⁶ FRANCESCHINI, Alessandro. Nota biografica. In: FRANCESCHINI et. al. **Tra illusione e scienza: l'arte secondo Andrea Pozzo**, 2009, p. 37.

1.2. *Perspectiva Pictorum et Architectorum – Pars Prima*

Em 1693 é apresentado ao público romano o primeiro volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*²⁷. Sai pela oficina de Giacomo Komarek, sob os auspícios de Angelo Custode. Em edição bilíngue latim-italiano, apresenta os fundamentos da perspectiva segundo regras estabelecidas por Andrea Pozzo (**fig. 2**). Interessa de imediato discutir que, não obstante a segunda parte só venha a público sete anos depois, o tratado já apresenta em si o caráter de uma obra inacabada, ou ainda, que teria uma sequência lógica. O autor não se furta em comentar, ainda nos primeiros fólios do volume, sobre a expectativa em se lançar uma segunda parte na qual figurariam obras diversas da perspectiva:

[...] se a Bondade Divina me der tempo e forças de poder compor um outro Livro, mostrarei o modo de fazer toda a Perspectiva com a Regra que no presente adoto, e que é mais fácil e universal que a ordinária e comum; embora esta seja o fundamento da outra²⁸ (I, Al lettore Studioso di Prospettiva²⁹).

Ainda no que diz respeito aos elementos iniciais da obra, anteriores ao texto propriamente dito, interessa ressaltar que a imagem do frontispício já nos dá indícios vários do direcionamento da recepção da obra, modificada segundo suas diversas edições. Na *editio princeps*, a imagem de abertura apresenta um arco triunfal semicircular semelhante ao aparato para as *Quarantore* apresentado posteriormente nas figuras 69 e 70 do tratado³⁰, em que o objeto principal é a representação equestre do Imperador Leopoldo da Áustria (**fig. 3**). O Arco se encontra inserido em uma estrutura arquitetônica circular (ou semicircular) de arcadas e rodeado por indivíduos que sugerem o aprendizado das artes ligadas ao desenho, como a escultura, a pintura e a geometria. Ao imperador e a sua “sacra majestade” é dedicado o volume, logo em seguida. Elementos textuais presentes na gravura atestam a evocação da

²⁷ POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

²⁸ “(...) se la Bontà Divina mi darà tempo e forze da poter comporre un altro Libro, mostrerò il modo di fare tutte le Prospettive con la Regola che al presente io adopero, ed è più facile e universale dell’ordinaria e comune; benche questa sia il fondamento dell’altra”.

²⁹ Optamos por apresentar, logo após a citação, o volume e a figura ou parte correspondente do tratado, para facilitar a compreensão da referência. (Ex: I,3: *Perspectiva Pictorum et architectorum*, volume I, figura 3). As traduções, livres, serão dispostas ao longo do texto e os originais em nota. As imagens apresentadas neste trabalho seguirão a referência em **negrito (fig.1, fig.2, etc)**.

³⁰ PALMER, Rodney. ‘All is very plain, upon inspection of the figure’: the visual method of Andrea Pozzo’s *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. In: PALMER, Rodney e FRANGENBERG, Thomas. **The rise of the image: essays on the history of the illustrated Art book**. Aldershot: Ashgate, 2003, p. 162.

Ad *Tom. I. Cap. 1.*
PERSPECTIVA
P I C T O R U M
E T
ARCHITECTORUM
ANDREÆ PUTEI
E S O C I E T A T E J E S U.
P A R S P R I M A.

In quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia quę pertinent ad Architecluram.



R O M Æ. M. DC. XCIII.

Typis Joännis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

S U P E R I O R U M P E R M I S S U.

Figura 02. Frontispício do volume I de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*



Figura 03. Arco triunfal. *Perspectiva Pictorum et Architectorum, I.*

figura do imperador, como a inscrição na parte superior do edifício (*CAES-AVG/ LEOP-O IMP/ PIO I – TO FEL*).

Do mesmo modo, outros elementos surgem como indícios para a compreensão tanto do idealizador do risco quanto de seu gravador. Na parte inferior direita surge, sob os pés de um desenhista que risca a planta do Arco Triunfal representado, surge a inscrição da obra: *Perspecti(va) Pictorum / et Archite(ct)orum / Fratris And. Putei / Tridentini / Soc. Jesu / 1693*. No lado esquerdo, sob as mãos do escultor encontra-se um pedestal no qual se inscreve: *Vincentius Mario ui / in praxim facul- / tatis quam ab / authore didice- / rat – Sculpsit / 1693*. Segundo De Feo, Mariotti era discípulo de Pozzo e realizou boa parte dos desenhos para a obra³¹.

Todo esse aparato orgânico evoca os fundamentos da perspectiva que serão apresentados na obra, tendo como principal a importância do **desenho**. Tal argumento é importante no sentido de se associar as artes ao mesmo fundamento (tanto a pintura quanto a arquitetura exigem o estudo apurado e técnico do risco), além de dar o direcionamento da própria obra, qual seja, a importância da observação e da repetição dos desenhos para a compreensão do processo da perspectiva. O método de exposição evoca a importância do desenho, uma vez que toda a obra é pautada em capítulos denominados “figuras”³². Essas são dispostas segundo a ordenação já presente em tratados anteriores de perspectiva e arquitetura, como os de Sebastiano Serlio (1475-1554)³³ e Andrea Palladio (1508-1580)³⁴, em que, na maioria dos casos, texto e imagem são apresentados em lados opostos, especificamente o texto à esquerda e a imagem à direita, ocupando todo o fólio³⁵. Ainda sobre a importância das figuras, é o próprio Pozzo quem dá o direcionamento para a sua compreensão, quando apresenta no fólio que antecede a primeira figura, “Avisos aos principiantes”.

³¹ DE FEO, Vittorio. **Andrea Pozzo: Architettura e illusione**. Roma: Officina Edizioni, 1998, p. 18.

³² GLATIGNY, Pascal Dubourg. Andrea Pozzo e l’architettura prospettica. In: FRANCESCHINI, 2009, p. 15.

³³ SERLIO, Sebastiano. **Tutte le opere d’Architettura e prospettiva...** Veneza, 1600.

³⁴ PALLADIO, Andrea. **I quattro libri di Architettura...** Veneza, 1570.

³⁵ PALMER, 2003, p. 159.

A perspectiva dos edifícios, da qual tratamos, não pode ter beleza e proporção se não vier da Arquitetura. Por isso convém que exerciteis algum tempo no Desenho e inteligência desta faculdade, até que de qualquer elevação se consiga retirar a sua planta, e produzir dela seu corte ou perfil, como vos mostro em toda a obra, e mais amplamente nas figuras 68 e 70. Posto que as plantas e os perfis dão a qualquer parte da perspectiva a profundidade que lhe convém.

Gostaria de vos sugerir aqui um conselho importantíssimo, qual seja, de que vos contenteis em bem entender a segunda figura antes de passar à terceira, e o mesmo digo de todas as outras: sendo dispostas com tal ordem que, qualquer uma que vá adiante seja necessário ter compreendido aquela que vem anteriormente. Se vos acontecer de não compreender qualquer coisa nas explicações, ajudar-vos-á observar bem as figuras e vice-versa; se nas figuras não encontrardes tudo o que procurais, recorrei às explicações, desculpando todos os erros que passaram nesta Obra.³⁶ (I, Avvisi ai principianti)

Cabe observar que o método gradual de concepção e entendimento da obra está presente no comentário de Pozzo. As figuras dão a exata dimensão do percurso ao qual se deve dedicar o estudioso da perspectiva e, portanto, devem ser bem compreendidas segundo sua ordem. Imediatamente após o aviso, Pozzo apresenta o que seriam os fundamentos “ao leitor estudioso da perspectiva”. Já nesse momento apresenta empecilhos para o aprendizado dessa arte, sobretudo devido à falta de livros e mestres que pudessem oferecer métodos sem dificuldade. E a tese central é de que com a obra estarão os estudiosos precavidos dessas dificuldades, uma vez que o método pozziano não apresenta a “confusão das linhas” estabelecidas nos tratados da chamada “Regra comum” da perspectiva³⁷.

A imagem que acompanha o texto direcionado ao leitor é bastante significativa, não só no que diz respeito aos elementos e ferramentas necessários para se iniciar o estudo (o

³⁶ “*La prospettiva degli Aedifici, di cui trattiamo, non può haver bellezza e proportione, se non le prende dall’Architettura. Perciò conviene che vi esercitate alcun tempo nel Disegno e intelligenza di questa facultà, sinche da ogni elevatione sappiate cavarne la sua pianta, e formar da essa lo spaccato o profilo, come vi dimostro in tutta l’Opera, e più ampiamente nella figura 68 e 70. Poiche le piante e i profili danno a ciascuna parte delle Prospettive lo sfondato che le conviene. / Voglio qui soggiungere un consiglio importantissimo, cioè che vi contentiate di ben intender la seconda figura prima di passare alla terza, e l’istesso dico di tutte le altre. Essendo disposte con tal ordine, che ciascuna di quelle che va avanti, è necessaria per capir quelle che vengono dietro. Se vi accaderà di non intender qualche cosa nelle spiegationi, ajutatevi com rimirare attentamente le figure: e vicendevolmente, se nelle figure non trovate tutto quello che bramareste, ricorrete alle spiegationi, compatendo gli errori che sono scorsi in tutta l’Opera*”.

³⁷ A regra comum provém sobretudo dos estudos de Pozzo feitos a partir do texto de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) e de sua segunda regra. Seu fundamento relaciona-se à disposição das medidas do desenho plano (largura e altura) em perspectiva, adquirindo o elemento tridimensional da profundidade. Esse processo é conseguido com a projeção dessas medidas para dois pontos de convergência: os pontos de fuga e de distância. A maior dificuldade, contudo, estava na projeção de desenhos com contornos complexos em quebras e quinas, o que exigia um maior número de linhas de projeção para os pontos citados, tornando o desenho ininteligível. Pozzo apresenta uma nova possibilidade que será discutida adiante. Sobre a regra de Vignola ver: FIORANI, Francesca. Danti edits Vignola: the formation of a modern classic on perspective. In: MASSEY, Lyle (ed.). **The treatise on perspective**: published and unpublished. Washington: National Gallery of Art, 2003, p. 127-160.

plano inclinado, as folhas, réguas, esquadros e compassos) como também sugere os fundamentos teóricos destinados ao estudioso da perspectiva (**fig. 4**). Ao fundo, atrás da tábua, e sobre a prateleira são apresentados volumes em que estão inscritas obras fundamentais, tanto para aquele que se aventura na prática artística quanto para o próprio Pozzo na concepção de seu *Perspectiva*. Atrás da tábua se encontra inscrito as *Regole [dell]e cinque ordine [de A]rchitettura [di Jaco]mo Barozzio [da Vi]gnola*, texto fundamental para a exposição das ordens da arquitetura e suas mensurações. Já ao alto, sobre a prateleira, se encontra a *Arc[hitettura] di And[rea] Palladio*, outro livro tradicional tanto para a compreensão da arquitetura quanto dos fundamentos da perspectiva. Interessa adiantar que, em algumas das traduções essas imagens serão acrescidas ou modificadas quanto ao conteúdo das obras, possibilitando outras leituras no que diz respeito à tradição da perspectiva.

Pozzo começa, então, a apresentar as figuras, segundo a fórmula já descrita. De imediato, a compreensão da perspectiva é dada segundo a representação em gravura das linhas e planos que a compõem (a saber, a linha do plano, do horizonte, o *punto dell'occhio* e o ponto de distância) com a representação dos três planos de construção da arquitetura, seguindo as fórmulas tradicionais vitruvianas da planta, alçado e perspectiva³⁸ (I, 1). A compreensão dos pontos de fuga e de distância são dados segundo o método de Viator (1445?-1524?)³⁹.

Para Pascal Glatigny, são três os argumentos principais do primeiro volume do tratado: a perspectiva dos quadros pintados, a construção das cenas de teatro e a pintura de tetos⁴⁰. Interessa saber que se pode relacionar essa estrutura tripartida com a definição de termos específicos das ordens da Arquitetura, e que acompanham a disposição gradual em toda a obra. Deste modo, tanto o estudo da perspectiva quanto das bases fundamentais da arquitetura (expresso nas diferentes teorias das ordens) parecem ter lugar concomitante na obra de Pozzo.

³⁸ No texto original esses planos correspondem à: planta – *pianta geometrica*, alçado – *elevatione geometrica per lungo* e perspectiva – *elevatione geometrica per largo*. Da mesma maneira pode-se associá-las às fórmulas básicas da *dispositio* vitruvianas, a saber *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia*, respectivamente. Cf. VITRÚVIO. **Tratado de Architectura**. Tradução do Latim, introdução e notas por M. Justino MACIEL. Lisboa: Istpress, 2006.

³⁹ PELÉRIN, Jean, dito VIATOR. **De artificiali perspectiva...** 1505. Cf. PALMER, 2003, p. 163.

⁴⁰ GLATIGNY, 2009, p. 16.

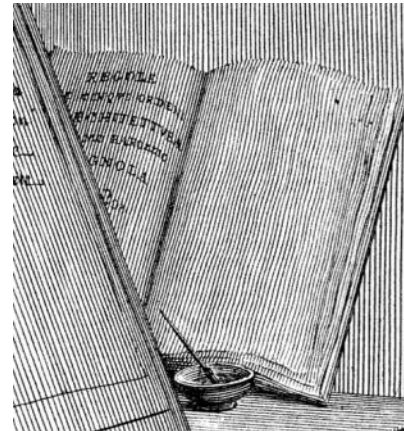
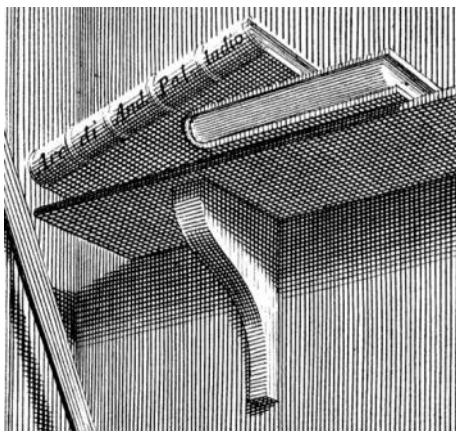


Figura 04. Instrumentos para o desenho de perspectiva. Monita ad Tyrones. *Perspectiva pictorum et Architectorum I.*

Apresentado de forma gradual e progressiva, o autor inicia o estudo com a fórmula de se colocar em perspectiva as mais básicas formas geométricas planas (quadrado, retângulo e círculo) (I, 2-4) (**fig. 5**). Já neste momento, Pozzo apresenta a eficácia do método para evitar a confusão das linhas, que consistiria em retirar as medidas exatas da largura e altura dos objetos que, postos em perspectiva com o auxílio do esquadro e do compasso, evitam a necessidade de se prolongar todas as linhas ao ponto de fuga e de distância. Para a eficácia desse processo também auxilia a representação do objeto em uma folha à parte que, ao ser dobrada na altura e largura, dá as medidas exatas para serem postas em perspectiva, de modo a evitar a “demora e o cansaço” decorrentes da projeção do desenho em perspectiva.

Ao apresentar o modo sequente de figuras geométricas sólidas, Pozzo abre espaço para a definição dos elementos de composição das ordens da Arquitetura, de modo a objetivar o estudo da perspectiva. Assim, são apresentadas primeiras formas sólidas (cubos e paralelepípedos. I, 5-8) seguidas de pedestais de todas as ordens (I, 10-13), consequências da regra apresentada por Vignola (I, 9). Para todas elas sempre serão designadas plantas, alçados e perspectivas, além das medidas em módulos oriundas da Regra daquele autor⁴¹. Apresentados os pedestais, passa então ao estudo da perspectiva do círculo para dar origem às bases e colunas (I, 14-20) (**fig. 6**).

Das colunas passa o autor aos capitéis e cornijas, de modo a possibilitar, posteriormente, a elaboração de entablamentos mais complexos (I, 21-29). Cabe ressaltar o momento em que Pozzo dá o fundamento prático para a perspectiva na associação entre o real e ilusório, tendo como exemplo as arquiteturas efêmeras já realizadas. Destas, a principal festa é a comemoração das *quarantore*⁴², que depois será novamente referenciada como possibilidade para a construção de arquiteturas fingidas em perspectiva. Tal associação se percebe nas primeiras referências dadas por Pozzo para esta figura:

⁴¹ Importa saber que a definição das ordens ocupa lugar de discussão em toda a tratadística de Arquitetura. O texto-base fundamental (de Vitruvius) não apresenta as medidas exatas de todos os elementos, definindo-os apenas em módulos, ficando ao encargo dos arquitetos que se atreveram nas pesquisas que, por sua vez, geraram diversas obras sobre a arquitetura.

⁴² A festa das quarenta horas (*le quarant'ore*) é a decorrente entre as três horas da tarde da Sexta-feira da Paixão (morte de Cristo) e as sete horas da manhã o Domingo de Páscoa (Ressurreição). Segundo a encíclica *Aeternus rerum Conditor*, de 1623, decretada pelo Papa Urbano VIII, passava a ser de comemoração obrigatória nas igrejas a partir daquela data. Cf. BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci. *Teatri sacri – Apparati per le Quarantore*. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010, p. 231-248.

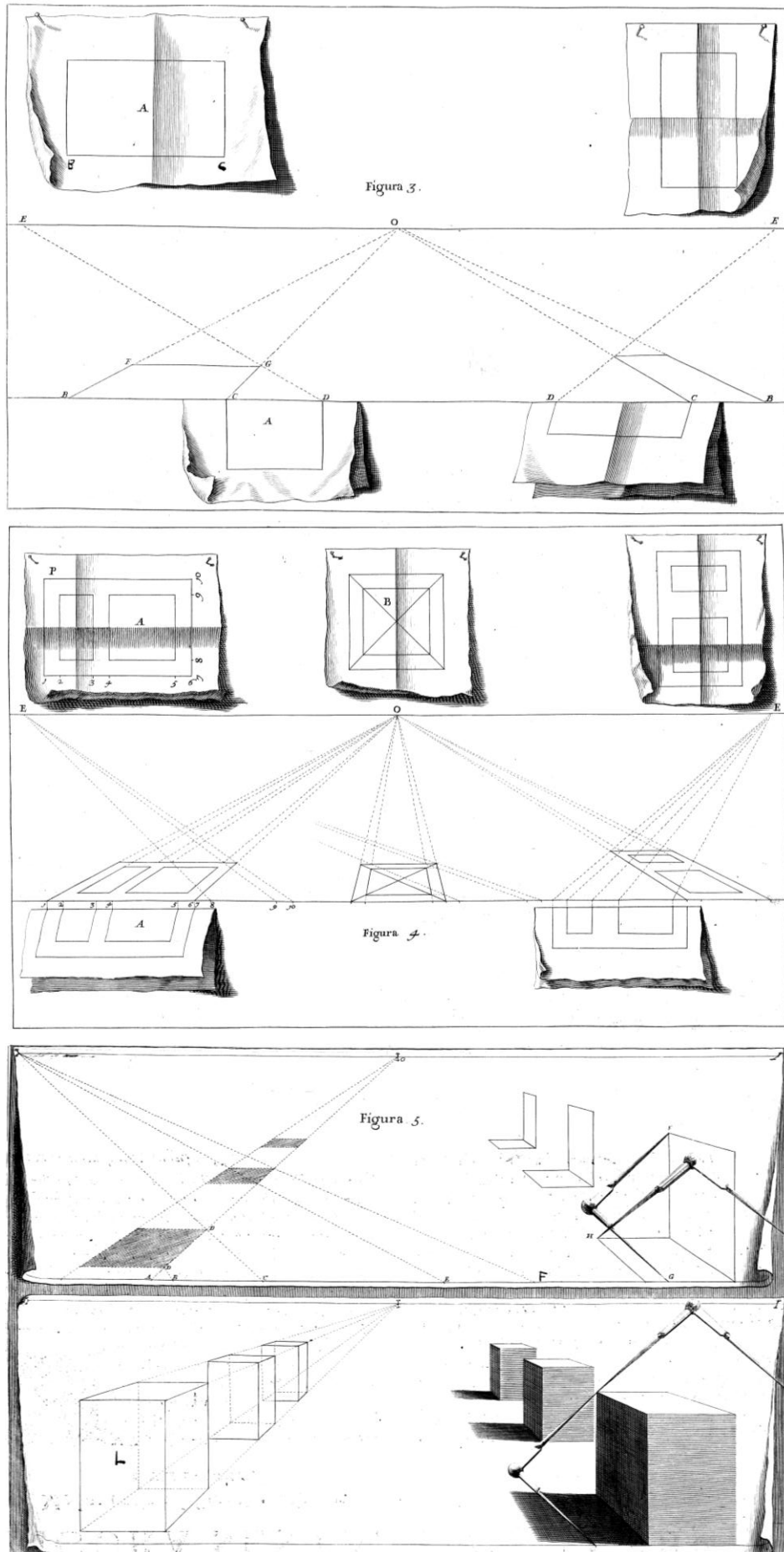


Figura 05. Elementos geométricos básicos. *Perspectiva pictorum et Architectorum* I, 3-5.

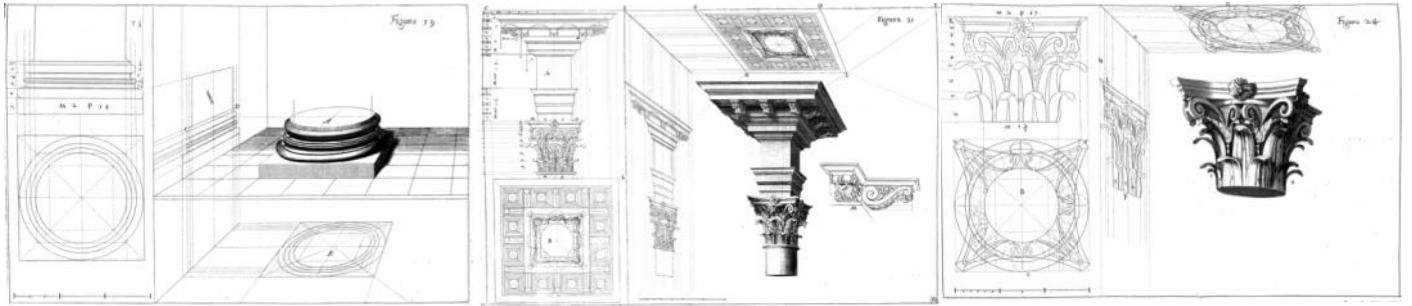


Figura 06. Exemplos dos elementos da Ordem Coríntia. *Perspectiva pictorum et Architectorum I*, 19.24.31.51.

“Se vós fordes Pintor, na ocasião do aparato para as 40 horas, ou do Sepulcro da Semana Santa, e tiverdes vontade de mudar por pouco tempo a forma da arquitetura de qualquer igreja, associando o falso com o verdadeiro, como me ocorreu diversas vezes em Milão e em Roma, com grande apreço e maravilha dos espectadores, mostrar-vos-ei brevemente o modo como deveis operar”⁴³ (I, 30).

Assim, fica explícita a possibilidade de continuidade do real dada pela pintura de perspectiva. A criação de um espaço ilusório que se mistura ou se confunde com a realidade é fundamental para a construção perspéctica, evidenciando o caráter de “engano do olho”. E uma vez que a arquitetura fingida estabelece – a princípio - uma continuidade do espaço real, cabe a necessidade de compreensão dos elementos principais de todas as ordens arquitetônicas. Desse modo, Pozzo apresenta estruturas mais elaboradas a partir das cornijas e edifícios completos, incluindo todos os elementos definidores das ordens (I, 31-51).

Uma vez que a questão da ordenação da arquitetura se mostra como fundamento para a constituição do tratado, Pozzo apresenta, ainda que sumariamente, o lugar da discussão sobre a proporção exata dos elementos arquitetônicos, segundo a tratadística vigente. A figura 52 é a única no primeiro volume do tratado que discorre sobre dois temas distintos, sendo o primeiro a construção de colunas espiraladas para a ordem Coríntia e o segundo, as ordens da arquitetura apresentadas por Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi (1548-1616) (**fig. 7**). O autor discorre que, apesar do uso das regras de proporções de Vignola, outros autores também podem ser empregados, uma vez que seus métodos possuem importantes características para o fundamento das ordens. Assim, Pozzo estabelece, ainda que apenas visualmente, o paralelo das teorias de Palladio e Scamozzi. Interessa ressaltar que o objetivo prático do tratado não permite uma discussão mais aprofundada sobre a validade ou não dos preceitos utilizados por esses autores, no momento em que Pozzo parece se esquivar da discussão ao citar os ditos autores como “tendo cada qual com mérito seus seguidores e defensores” (I, 52).

⁴³ “Se essendo voi Pittore, in occasione dell’apparato di 40 hore, o del Sepolcro della settimana Santa, vi venisse voglia di mutare per un po’ di tempo la forma dell’architettura di qualche Chiesa, congiugnendo [sic] il finto col vero, come a me più volte è accaduto in Milano e in Roma, con gran diletto e meraviglia de’ riguardanti, vi mostrerò brevemente il modo come dovete operare”.

Sendo assim, o autor segue com a exposição dos edifícios de outras ordens arquitetônicas. Estes apresentam estruturas que são sempre associadas a outras explicações, de modo que a exposição estabelece um sentido orgânico e claro. Nas figuras sobre os tabernáculos, por exemplo, fica evidente a sua utilização nas comemorações da Semana Santa. Esse argumento se repete durante toda a realização de um tratado que é eminentemente prático. O mesmo tabernáculo, apresentado como uma estrutura efêmera para a comemoração religiosa, é exposto em seguida a partir da consecução dos planos que ampliam o espaço de visão em perspectiva (I, 59-61). A estrutura das telas tem, portanto, o sentido de se propor a realização de uma falsa estrutura que, associando-se ao real, confunde-se com ele, promovendo a ampliação do espaço e o engano do olhar. Este desenvolvimento dará lugar, posteriormente, à exposição das cenas teatrais e o modo de compô-las de modo eficaz.

Uma das maiores cenas apresentadas por Pozzo é o “Teatro das Bodas de Caná da Galileia feito na Igreja de Jesus de Roma no ano de 1685 para as 40 horas” (**fig. 8**). Sua figura exige nada menos do que quatro esboços precedentes, em que se expõem a planta, o alçado e ambos em escorço. Pozzo afirma a grandiosidade da obra ao explicar seus diversos planos, devidamente iluminados:

Das preparações antecedentes se procedeu essa nobre arquitetura, a qual se enchiam os olhos observando-a à luz do dia, e mais ainda se apresentava à luz de velas: muitas das quais eram descobertas e outras escondidas, para iluminar todas as seis ordens de telas que compunham a estrutura, sem contar aquelas que no meio do arco maior fingiam nuvens cheias de anjos que adoravam o Santíssimo Sacramento (...) ⁴⁴(I, 71)

Nesse ponto, cor, luz, disposição de planos e arquitetura efêmera junto à real se coadunam para a realização da grande cena. Para o próprio Pozzo parece ser a finalização de toda a obra, uma vez que sugere, ao final da explicação da figura, a possibilidade do leitor e estudioso da perspectiva seguir o seu próprio caminho: “não tenho dúvidas de que quem me tiver seguido até este fim, por si próprio prosseguirá felizmente a sua viagem, para chegar a

⁴⁴⁴⁴ *“Dalle preparation antecedent si è cavata questa nobile architettura, la quale se empiva l’occhio mirandola alla luce del giorno, più campeggiava a lume di candele; molte delle quali erano scoperte, e alter nascoste, per illuminare tutti i sei ordini di telari che componevano la machine, senza contar quelli i quali nel mezzo dell’arco maggiore fingevano nuvole piene d’Angeli che adoravano il Santissimo Sacramento (...)”.*

Figura 71.



Figura 08. Teatro das Bodas de Caná. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, I, 71.

fazer coisas mais belas e de maior perfeição do que esta⁴⁵” (I, 71). Este argumento é importante pois dá a abertura para as infinitas possibilidades de execução da perspectiva, em diversas áreas e aspectos, e também justifica a necessidade de se observar as estruturas realizadas pelos “leitores” como obras autônomas em relação ao tratado, ainda que nelas estejam presentes os fundamentos e regras apresentados no livro.

Se a disposição de pinturas em planos revela o funcionamento das estruturas de espetáculo no interior dos templos sagrados, é ela que dá o fundamento para a construção dos teatros cênicos. Passa-se então ao que Pascal Glatigny chamou da segunda parte do primeiro volume do tratado.⁴⁶

A construção cenográfica dos teatros exige uma habilidade técnica apurada para se compor todo o aparato cênico. E do ponto de vista didático, as cenas teatrais têm um conteúdo expressivo e apelativo bastante forte, possibilitando uma relação muito mais apurada entre os espectadores e o texto a ser representado. A Companhia de Jesus não se furtou à utilização dos teatros como meio didático, tanto interna quanto externamente⁴⁷.

Internamente os teatros eram inseridos nas aulas de Retórica, como parte dos exercícios escolásticos dos usos desta disciplina. São referenciados na *Ratio Studiorum* jesuíta como elemento fundamental na compreensão da retórica⁴⁸. Com o tempo, peças do repertório teatral geral começaram a ser encenadas, ultrapassando o sentido anteriormente estabelecido apenas para as classes de retórica. Tendo como base a língua latina, os teatros eram organizados para a apresentação coletiva dentro dos colégios e a ornamentação destes ficava ao cargo dos próprios membros da Companhia. Com o desenvolvimento destas habilidades teatrais, as cenas também se desenvolveram e ficaram cada vez mais complexas no sentido de tornar orgânica toda a apresentação: o texto teatral, apresentado pelos alunos, relacionava-se com a música executada pelos instrumentistas e o coro e com a cenografia criada por arquitetos ou pintores⁴⁹.

O desenvolvimento das práticas internas da Companhia logo cederam lugar às apresentações públicas, tanto de comédias e tragédias antigas quanto do teatro sacro. Nestas

⁴⁵ “Non dubito punto che chi mi haverà seguito sino a questo termine, da sè stesso proseguirà felicemente il suo viaggio, per arrivare a far cose più belle e di maggior perfettione che non son queste”.

⁴⁶ GLATIGNY, 2009, p. 16.

⁴⁷ MAMCZARZ, Irene. La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo. In: I GESUITI E I PRIMORDI DEL TEATRO BAROCCO IN EUROPA (Convegno di Studi). Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1994. p. 349-389.

⁴⁸ FILLIPI, Bruna. The Orator’s Performance: Gesture, Word and Image in Theatre at the Collegio Romano. In: O’MALLEY, John W (ed.). **The Jesuits II: cultures, sciences and the arts 1540-1773**. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 513.

⁴⁹ FILLIPI, 2006, p. 517.

passou-se a utilizar da língua vulgar, com o objetivo de uma apreensão maior por parte dos espectadores, ampliando as práticas já decorrentes das apresentações internas dos colégios da Companhia⁵⁰. A música seguiu também a mesma direção, tornando-se amplamente aliada à prática teatral, modificando suas estruturas básicas para a valorização dos intérpretes cantores e, conseqüentemente, da valorização do texto a ser interpretado⁵¹. Os aparatos cênicos se desenvolveram sobretudo com a constituição de toda uma tratadística voltada à sensibilização do olhar dos espectadores, focada na construção de um espaço verosímil tanto quanto bastasse para a valorização das cenas. O espaço cênico se relacionava sempre ao espaço real, dando a ideia de continuidade e transformação da arquitetura de acordo com o que viria a ser apresentado. É nesse contexto que a obra de Pozzo se relaciona com a produção tanto de membros da Companhia quanto da prática teatral como um todo.

Na figura 72 Pozzo descreve, em seis pequenas imagens, como se deve dispor os quadros que representarão a arquitetura fingida, elaborando assim a cena teatral. Importa saber que a maior dificuldade encontrada por ele está na localização exata de um ponto de convergência para essas estruturas de modo que a arquitetura fingida possa ser bem reconhecida na maior parte possível do teatro. Outro ponto importante é a necessidade de estruturação de um espaço entre os planos para ser possível o trânsito dos atores personagens, bem como dos elementos teatrais avulsos. Tudo isso influi na proposta que se pretende realizar para aquela perspectiva, sendo, portanto as figuras seguintes (73 a 77) totalmente dedicadas a ela (**fig. 9**).

Segundo a lógica exposta por Pozzo, não parece haver grande diferença entre a elaboração do espaço nos teatros cênicos e nos aparatos religiosos (como os das *quarantore* já vistos). Essa informação confronta a produção crítica jesuíta com relação ao teatro, muitas vezes preocupada com a influência existente entre o teatro civil nas festividades religiosas⁵². Porém, inevitavelmente, a produção mais ampla dos teatros cênicos, com maior aceitação popular, permitiu uma renovação dos aparatos religiosos, elaborando grandes cenas que se relacionavam mutuamente com o espaço construído e com a temática a ser comemorada. Em sentido oposto, se for levada em consideração a contribuição oferecida pelas festividades

⁵⁰ FILLIPI, 2006, p. 524.

⁵¹ KÖRNDLE, Franz. Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music. In: O'MALLEY, 2006, p. 513.

⁵² ZAMPELLI, Michael S.J. 'Lascivi Spettacoli': Jesuits and Theatre (from the Underside). In: O'MALLEY, 2006, p. 550.

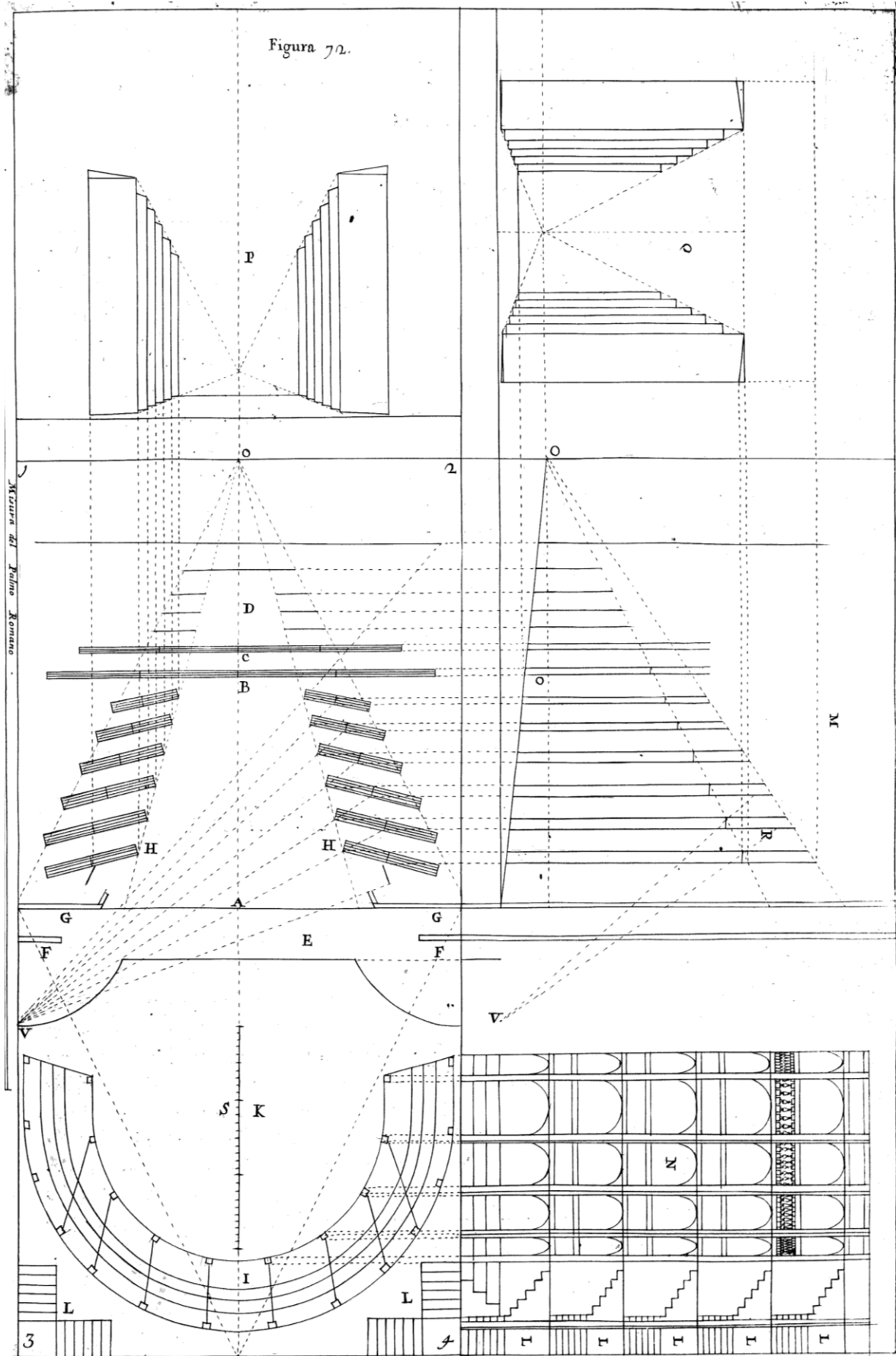


Figura 09. Disposição dos elementos teatrais. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, I, 72.

religiosas para a elaboração grandiosa de comemorações civis, torna-se inevitável a importância do teatro nas esferas educacional, civil e religiosa⁵³.

Por fim, a terceira parte do tratado – segundo a classificação de Pascal Glatigny – evoca a fundamentação da perspectiva no plano horizontal, ou a chamada “perspectiva *sotto in sù*”⁵⁴. Esta outra possibilidade de execução da perspectiva é, segundo Pozzo, adequada aos tetos e é mais fácil de ser executada do que a vertical, posto que “os pedestais e colunas que devem parecer erguidos são representados como se estivessem na terra”, ou seja, na horizontal. Assim, em comparação com a perspectiva em plano vertical, a horizontal apresenta maior desenvoltura na sua confecção e os elementos correspondentes são mais facilmente desenhados. Tal noção de Pozzo poderia explicar, nesse caso, a profusão bastante superior de obras de perspectiva em planos horizontais (como os tetos de edifícios) do que em planos verticais. Nota-se, de antemão, que nesse momento ainda não estão presentes as superfícies curvas e que exigem uma outra forma de elaboração.

Cabe assinalar, como visto por Pascal Glatigny, que a forma de exposição do tratado neste momento se modifica, sendo os elementos não mais dispostos segundo a dificuldade da sua realização, mas segundo a progressão dos elementos iconográficos⁵⁵. A mísula, portanto, é o primeiro elemento arquitetônico apresentado na sequência da perspectiva em plano horizontal. É ela que dará a sustentação à falsa arquitetura e sua presença junto à parede lateral possibilita uma maior integração entre a arquitetura real e a pintada. Ao apresentá-la sombreada, Pozzo já define a diferença entre a perspectiva vertical e horizontal, sobretudo pela possibilidade de engano que suscita esta última: “Eis a mísula sombreada, a qual elevando-a ao alto acima dos olhos, irá vos satisfazer ao observá-la da distância que demos; maravilhar-vos-eis como ela adquiriu um elegante tamanho notavelmente maior⁵⁶” (I, 80). Sobre a mísula serão postos os demais elementos, segundo a progressão própria das ordens, a saber: o pedestal, a coluna, o capitel e a cornija.

Ao estabelecer a figura da coluna em perspectiva em plano horizontal Pozzo permite entrever, mais uma vez, o debate acerca da facilidade do uso desta forma específica de representação. Para ele: “Daqui se vê claramente que os quadrados e os círculos nas

⁵³ ZANLONGHI, Giovanna. The Jesuit Stage and theatre in Milan during the Eighteenth Century. In: O’MALLEY, 2006, p. 530-531.

⁵⁴ É a perspectiva utilizada em planos horizontais, tendo como principal representante os forros dos tetos dos edifícios, sejam eles planos ou abobadados. “Sotto in sù” – vista de baixo para cima.

⁵⁵ GLATIGNY, 2009, p. 16.

⁵⁶ “Ecco la mensola ombreggiata, la quale se sollevandola in alto sopra l’occhio vi piacerà mirarla dalla distanza che le habbiamo data; vi maravigliarete, come habbia preso un garbo notabilmente maggiore”.

perspectivas de *sotto in su* mantêm a sua figura, e somente diminuem-se pouco a pouco; o que aqueles Pintores, com voz e com pincéis, ensinaram o contrário⁵⁷” (I, 82).

Os elementos dispostos da perspectiva no plano horizontal tornam-se mais complexos, no momento em que a ordem é apresentada como um todo (**fig. 10**). E ao simular uma balaustrada sobre as paredes laterais, Pozzo apresenta a dificuldade em se representar uma boa perspectiva em tetos muito baixos ou próximos ao espectador. Além disso, nos demonstra a resolução para uma possível questão a ser melhor tratada no segundo volume da obra: a pintura em perspectiva nos tetos curvos e abobadados. Para o autor, há a necessidade de se elaborar uma grade específica, mas não apresenta detalhes sobre a construção desta, “a qual, por ser coisa difícil e não se poder declarar em poucas palavras, se reserva para a nossa outra Obra⁵⁸” (I, 88). Sendo assim, fica destinado o espaço apenas para os tetos planos e mais afastados do espectador.

A facilidade da execução em planos horizontais como tetos fica evidente no modo de reprodução do desenho no suporte. Pozzo possibilita duas formas de se elevar a pintura ao teto: com o decalcar do desenho ou com a técnica do *spolvero*⁵⁹. Assim, a simetria dos elementos arquitetônicos pode ser explicada pela reprodução de um desenho em um dos quadrantes e repetida nos demais. Desse modo toda a superfície fica coberta de maneira simétrica.

Dentre as estruturas presentes da perspectiva em plano horizontal, a que apresenta caráter singular é a cúpula pintada (I, 90-92) (**fig. 11**), como havia feito Pozzo no transepto da Igreja de Santo Inácio do antigo Colégio Romano. Nessa cúpula, sustentada por colunas sobre mísulas que a elevam um nível acima do teto real, o autor estabelece uma relação diferente, não só no que diz respeito à transposição do desenho como também com a tradição das arquiteturas fingidas. Para o desenho, Pozzo ressalta a dificuldade de execução com as técnicas acima mencionadas, abrindo espaço para o desenho direto no suporte (a pintura da

⁵⁷ “Di qui si vede chiaro, che i quadrati e circoli nelle prospettive di sotto in su ritengono e impiccoliscono a poco a poco; che che sia di quei Pittori, i quali e con la voce e co i pennelli hanno insegnato il contrario”.

⁵⁸ “(...) la qual cosa per esser difficile, e non potersi dichiarare in poche parole, si riserba per l'altra nostr'Opera”.

⁵⁹ A técnica do *spolvero* consiste em se representar o desenho em um suporte como o cartão que será transposto para a superfície final. Com um instrumento pontiagudo, perfura-se o contorno do desenho do cartão e aplica-se, com uma pequena bolsa de tecido, o pó de carbono ou grafite, de modo a transpor o desenho para a superfície e dando assim as indicações básicas sobre as quais o pintor irá delinear a obra final. Cf. SANTOS, Antônio Fernando B. **A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo**: identificação e caracterização. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG/EBA, 2002. p. 149. COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In.: **Barroco**, n. 17, p. 237-240.

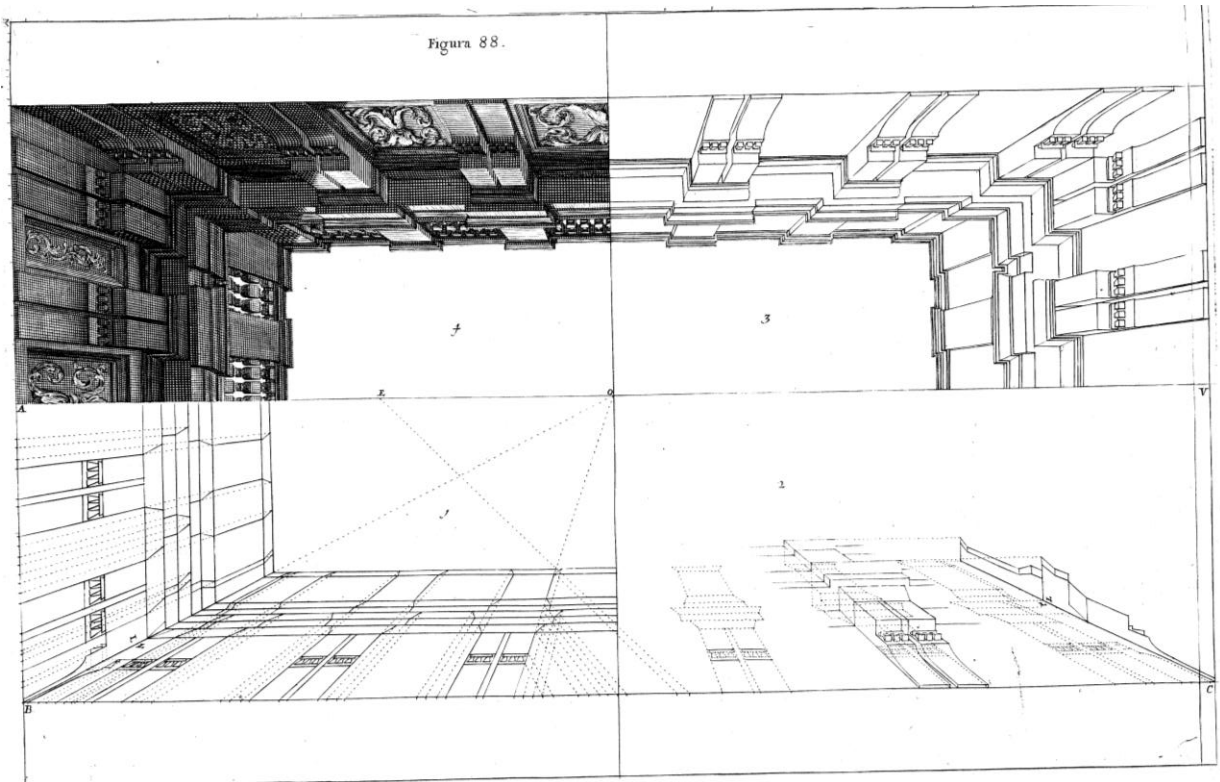


Figura 10. Perspectiva horizontal. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, I, 88.

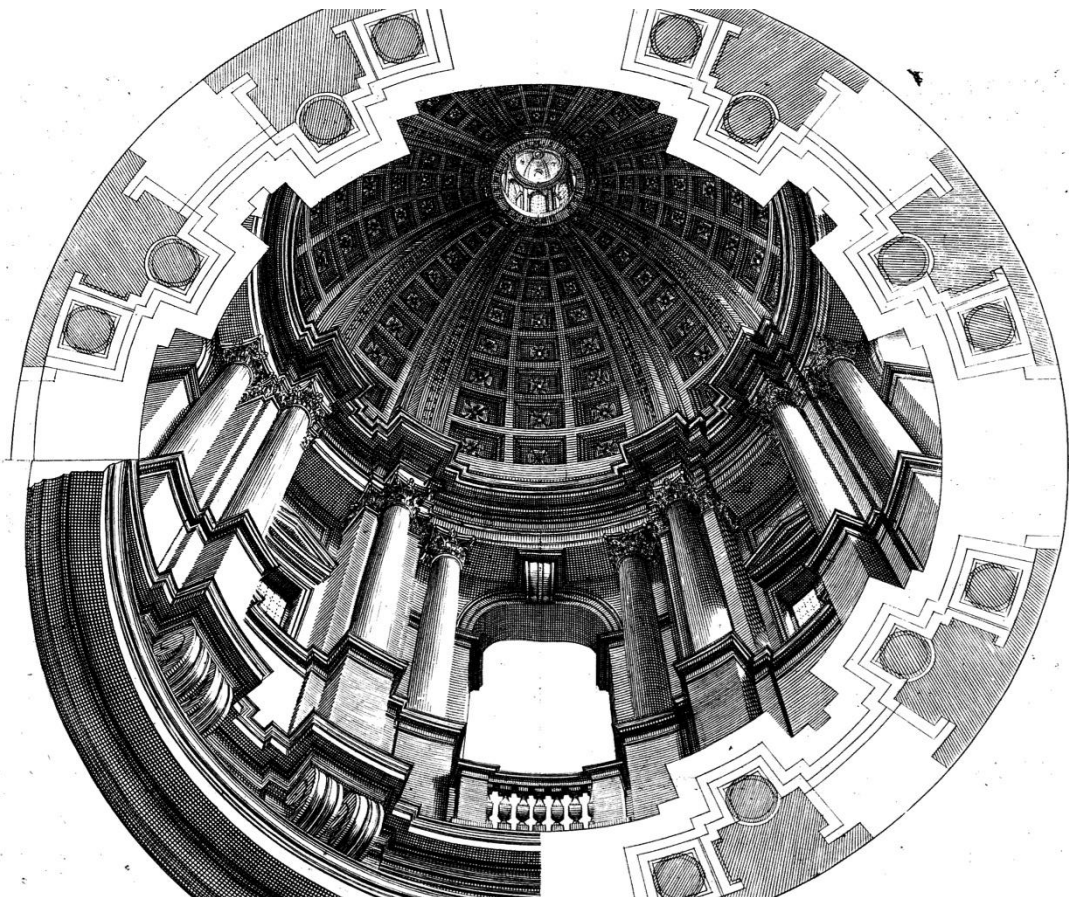


Figura 11. Cúpula em perspectiva. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, I, 91.

falsa cúpula de Santo Inácio foi feita sobre madeira e depois transposta ao teto). Neste caso, sobre o próprio suporte se desenham as linhas mestras e com a ajuda de uma corda se faz uma espécie de compasso manual para a realização das circunferências. A partir destes é que se pode desenhar a cúpula.

No que tange à tradição, Pozzo nos oferece indícios da receptividade da pintura e aproveita para responder à crítica de outros artistas. Indagado por arquitetos maravilhados pelo fato de ter apoiado as colunas adossadas sobre mísulas – o que não possibilitaria qualquer semelhança com uma estrutura verdadeira – Pozzo responde citando “um amigo desconhecido que fora obrigado a refazer toda uma obra uma vez que retirando as mísulas as pobres colunas vieram ao chão⁶⁰” (I, 91). Ainda que curiosa, essa passagem demonstra já o momento claro da crítica que vinha sofrendo a obra de Pozzo a partir dos mesmos argumentos que viriam a ostracizá-lo. De qualquer modo, a advertência feita pelo autor na figura – de que se algum dia a obra feita em Santo Inácio se degradasse seu esboço estaria resguardado no tratado – evoca a necessidade de se pensar sobre os registros feitos pelos pintores e que, de algum modo, permitem indícios sobre a execução das obras.

O primeiro volume se encerra com o retorno à discussão do modo de se fazer o quadriculado para as pinturas em tetos curvos ou abobadados. O projeto inicial de Pozzo, segundo o próprio autor na figura posterior, pretendia fechar a obra na figura 92. Contudo, a pressão dos conhecidos o levou a demonstrar como realizava a pintura do teto da nave da igreja de Santo Inácio em Roma. Note-se que neste momento a obra permanece inacabada e só será concluída no ano seguinte à publicação do tratado (1685-1694). Neste momento, segundo o relato do tratado, a estrutura arquitetônica já está plenamente realizada, e Pozzo começa a aplicar as figuras que irão compor a cena da apoteose de Santo Inácio. As sete figuras consequentes tratam das várias formas de se colocar em perspectiva tanto a planta da igreja quanto o teto que se pretende pintar. Desse modo Pozzo oferece um modelo ideal para a reprodução, parcial ou total, do trabalho que ainda realizava em Santo Inácio.

A figura que encerra o primeiro volume da obra, incluída ao que parece posteriormente por Pozzo, vem ao encontro da expectativa de se apresentar o modo correto de se fazer o quadriculado para a reprodução das obras. Nesse momento o autor concebe teoricamente a existência de três telas quadriculadas, sendo uma sobre o desenho, outra sobre a base do teto curvo ou abobadado e por último aquela que se projeta diretamente no suporte

⁶⁰ “(...) un Pittore mio amico, il quale si obbligò a rifar tutte le spese, ogni volta che fiacandosi le mensole, le povere colonne venissero giù a rompicollo”.

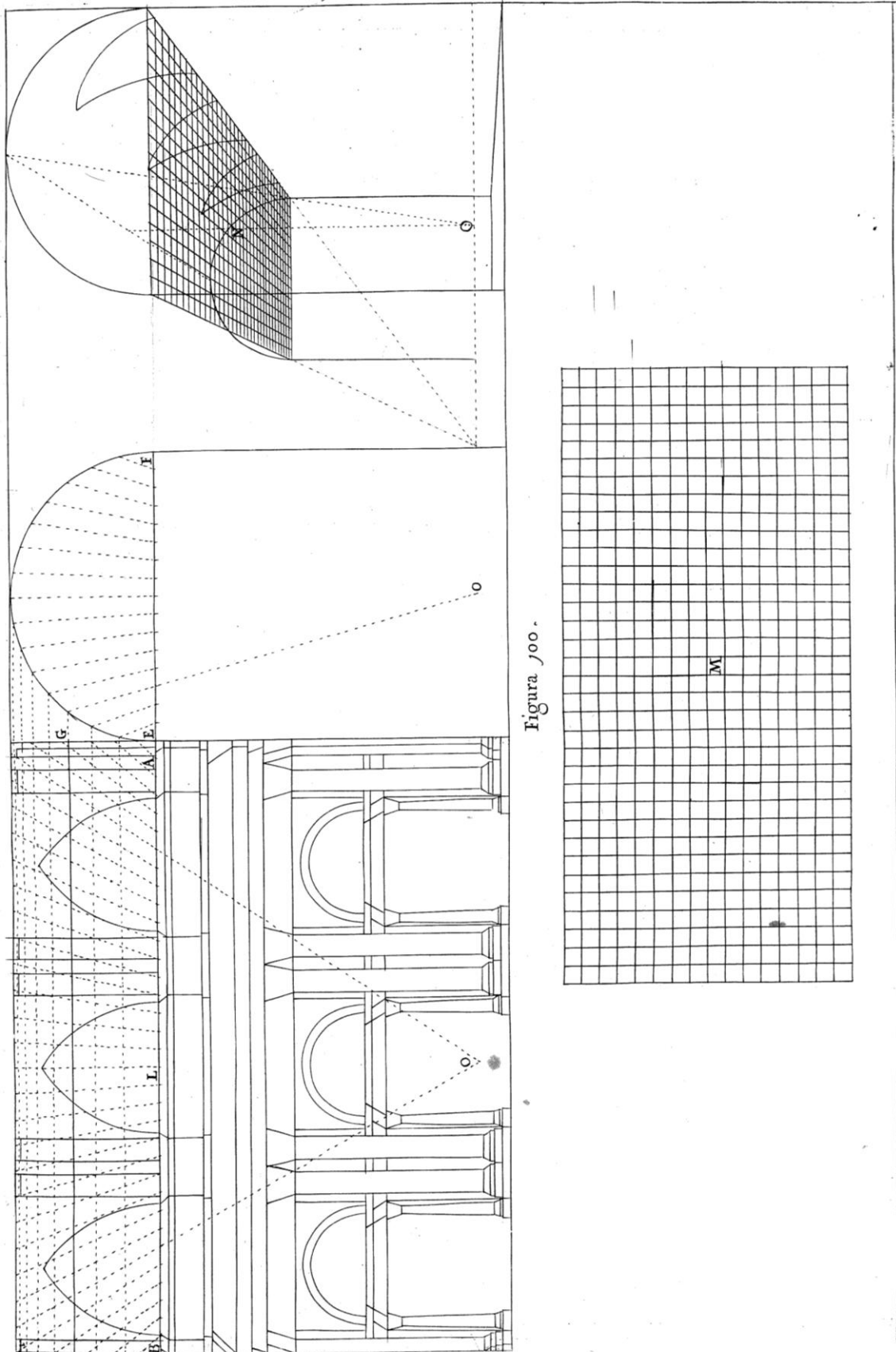


Figura 12. Projeção em tetos abobadados. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, I, 100.

(**fig. 12**). A projeção poderia ser feita inicialmente pela luz de uma vela colocada em um ponto específico à altura do observador, mas o autor já discute imediatamente que essa seria uma situação hipotética, uma vez que a sombra projetada, dependendo da altura em que se encontra o ponto luminoso, seria difusa o suficiente para não se ter contornos bem delineados. Sugere, então, que seja feito o mesmo processo com um fio ou corda que representaria o próprio raio luminoso para, então, se marcarem os pontos principais do quadriculado. Só assim a imagem poderia vir a ser reproduzida nos tetos curvos, ainda que eles tivessem deformações. Essas informações são importantes para que se perceba, posteriormente, métodos construtivos diversos do apresentado pelo autor e que dão resultados também diversos na produção das pinturas de perspectiva.

1.2. *Perspectiva Pictorum et Architectorum – Pars Secunda*

O segundo volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* saiu pela oficina do mesmo impressor Giacomo Komarek no ano de 1700⁶¹. (**fig. 13**) A fixação da data coincidiu com o jubileu proclamado pelo papa Inocêncio XII⁶², que foi expressamente referenciado no frontispício do volume (*in Roma, l'anno santo MDCC*). Segundo Elisabetta Corsi, a coincidência entre a publicação e o Ano Santo revela o fato dos impressores considerarem os bons augúrios da data e os sucessos editoriais que pretendiam com o novo volume do tratado⁶³.

O objetivo principal do volume é apresentar uma nova regra estabelecida por Pozzo e, segundo o autor, utilizada na elaboração de vários trabalhos em perspectiva. Assim, é possível dividir a obra em níveis diferentes, que correspondem também à disposição didática já referenciada no primeiro volume. Desse modo, tem-se a apresentação da nova regra e seus exemplos; a disposição - retomando o volume anterior - acerca dos teatros sacros e profanos; os tetos, cúpulas, altares e fachadas projetados ou realizados por Pozzo; e, por fim, os elementos adjacentes à perspectiva, nomeadamente portas, janelas, escadas e fortificações. Estes elementos serão analisados a seguir em seus pormenores.

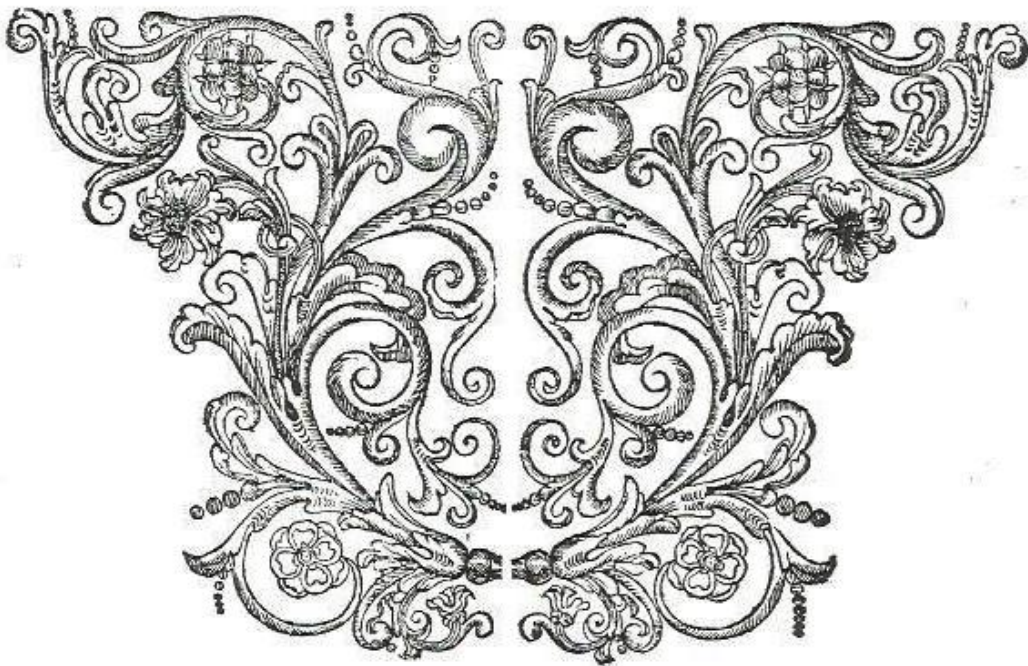
⁶¹ POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. Anno Jubilei MDCC. Ex Typographya Jo: Jacobi Komarek Boeemi, propè SS. Vicentinum, & Anastasium in Trivio.

⁶² Inocêncio XII morre no mesmo ano do jubileu e em seu lugar assume o papa Clemente XI, completando as comemorações do ano santo. Cf. Innocenzo XII. **ENCICLOPEDIA Cattolica**. vol. VII. Citta del Vaticano: Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1948, p. 26-27.

⁶³ CORSI, Elisabetta. *Perspectiva pictorum et architectorum – La difusione*. In: BÖSEL e INSOLERA, 2010, p. 182.

PERSPECTIVA
 PICTORUM
 ET
 ARCHITECTORUM
 ANDREÆ PUTEI
 SOCIETATE JESU.
 PARS SECUNDA.

*In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia quæ
 pertinent ad Architecturam.*



ROMÆ, ANNO JUBILEI MDCC.

Ex Typographia Jo: Jacobi Komarek Boemi, propè SS. Vincentium,
 & Anastasium in Trivio.

Figura 13. Frontispício do segundo volume. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, II.

A apresentação deste novo volume é dada com uma indicação ao leitor, seguindo a lógica expositiva do primeiro. Pozzo convida o estudante da perspectiva ao exercício de uma nova técnica de desenho, segundo ele, “a mais fácil e simples regra que se poderia apresentar”. Como exposto por Pascal Glatigny e Rodney Palmer⁶⁴, o segundo volume apresenta um caráter muito mais prático que o primeiro, sobretudo por se pautar na experiência direta do próprio autor na confecção das obras. Segundo Pozzo:

“Pois se desejais aproveitar desta arte brevemente, não percais tempo apenas em especulações, nem em voltar papéis, mas tende à mão o compasso e a régua para trabalhar e assim vos sentireis sempre estimulados a seguir adiante, não apenas por desenhar as figuras deste livro, mas por inventar outras melhores, conforme o talento que vos será comunicado por Deus, ao qual à Glória, o meu e o vosso esforço oferecemos” (II, Al lettore)⁶⁵.

Importa, de imediato, perceber que essas colocações a respeito da prática podem se referir à crítica que sofrera o primeiro volume. Tais comentários estão presentes em várias passagens desta segunda parte do tratado, em que o autor sugere desculpar-se ou justificar-se por determinada atuação já realizada ou qualquer invenção que pretende executar. Apesar desses ímpetos de Pozzo, a segunda regra apresentada se afina muito mais com a tradição da arquitetura, retomando suas bases.

A diferença existente entre a primeira regra e a segunda são da ordem da disposição do desenho: enquanto a primeira regra, como já explicitado, refere-se aos ensinamentos de Vignola a partir da colocação dos elementos representados em função da disposição no espaço (incluindo, portanto, o ponto para o observador, o ponto de convergência das linhas e o ponto de distância), a segunda regra apresentada por Pozzo sugere uma maior simplicidade, uma vez que o referencial está no observador e, portanto, não há a necessidade do ponto de distância. Essa supressão do ponto permite uma melhor visualização do objeto a ser colocado em perspectiva e, para tal, Pozzo se vale da configuração clássica, vitruviana, de elaboração da arquitetura: da relação entre a planta e da fachada chega-se à perspectiva.

Muito já se discutiu acerca da gênese dessa nova forma de apresentação, utilizada por Pozzo na sua produção. Para alguns autores, segundo Pascal Glatigny, há uma associação bastante clara entre o modelo de perspectiva pozziano e o apresentado pelo jesuíta Jean

⁶⁴ GLATIGNY, 2009, p. 17. PALMER, 2003, p. 161.

⁶⁵ “*Che se poi bramate approfitarvi in brieve tempo in quest’arte, non perdetes tempo in sole speculation, nè in voltar carte, ma mettere mano al compass, & alla riga con operare, e così auverrà, che vi sentirete spronare di passer sempre più Avanti, non solo per disegnare le figure di questo libro, ma ad inventarne delle migliori, confome il talent, che vi sarà stato comunicato da Dio, alla cui Gloria la vostra, e la mia qualunque fatica offeriremo*”.

Dubreuil (1602-1670), em seu tratado *La Perspective Pratique...*⁶⁶ (1642), sendo este praticamente uma interseção entre a teoria de Vignola e as inovações no campo do desenho apresentados por Pozzo⁶⁷. Independentemente do debate, repensar o ambiente teórico e prático circulante em meio à Companhia de Jesus sugere o contato dos membros desta com a produção teórica tanto tradicional quanto contemporânea, interna e externa à Ordem. Importa aqui, repensar a obra de Pozzo como um diálogo direto com a tradição, imbuído de inovações orientadas pela prática do fazer pictórico e arquitetônico, que o autor insiste em enfatizar em todo o tratado.

A nova regra consiste em traçar, para um mesmo ponto, as projeções das medidas da planta e do alçado. Dessa maneira o desenhista consegue relacionar os elementos destas duas dimensões para a composição da perspectiva. Portanto, a necessidade de conhecimento dos fundamentos da arquitetura é imediata, bem como as proporções e medidas das ordens. O autor expõe, detalhadamente, o que são conceitos básicos como planta, alçado, fachada, perfil, corte ou divisão, e perspectiva (II, 1-5). Só assim, posteriormente, passa a apresentar as várias possibilidades da presente regra, retomando assuntos já explicitados no primeiro volume, como por exemplo a distinção entre elementos retilíneos e curvos e entre as perspectivas em planos vertical e horizontal (II, 6-36).

Uma questão crucial na análise deste volume é a possibilidade de se pensar as figuras como ilustrações para questões de ordem teórica e, portanto, sendo mais do que modelos de desenhos de perspectiva. Exemplo disso é a questão levantada por Pozzo ao representar um vaso de fonte (II, 20): o objeto representado nada mais é do que uma possibilidade de discussão, devido à sua forma, a respeito da diferenciação dada quando se toma por elemento a planta e uma fachada ou a planta e um corte transversal. Por ser mais simples, tal objeto facilita a compreensão do estudante que, logo em seguida, vê discussão semelhante para uma estrutura arquitetônica mais complexa (II, 21-22) (**fig. 14**). Do ponto de vista do volume como um todo, a exposição de elementos simples (comparados à grandes estruturas mais complexas) evoca o didatismo presente tanto nos textos quanto nas imagens. São vários os momentos em que o Autor se refere à necessidade de se saber bem as figuras antecedentes, principalmente as primeiras, para conseguir compreender as seguintes, uma vez que nestas,

⁶⁶ DUBREUIL, Jean. **La perspective pratique**. Qui donne une grande facilité à trouver les apparences de tous les Corps Solides, tant Reguliers, qu'Irreguliers, Penchez, Renversez, Inclinez, & Declinez comme l'on voudra, soit qu'ils posent sur Terre, ou qu'ils soient suspendus en l'Air. Par un Religieux de la Compagnie de JESUS. A Paris, Chez Antoine Dezallier, ruë Saint Jacques, à la Couronne d'or. MDCLXXIX.

⁶⁷ GLATIGNY, 2009, p. 19.

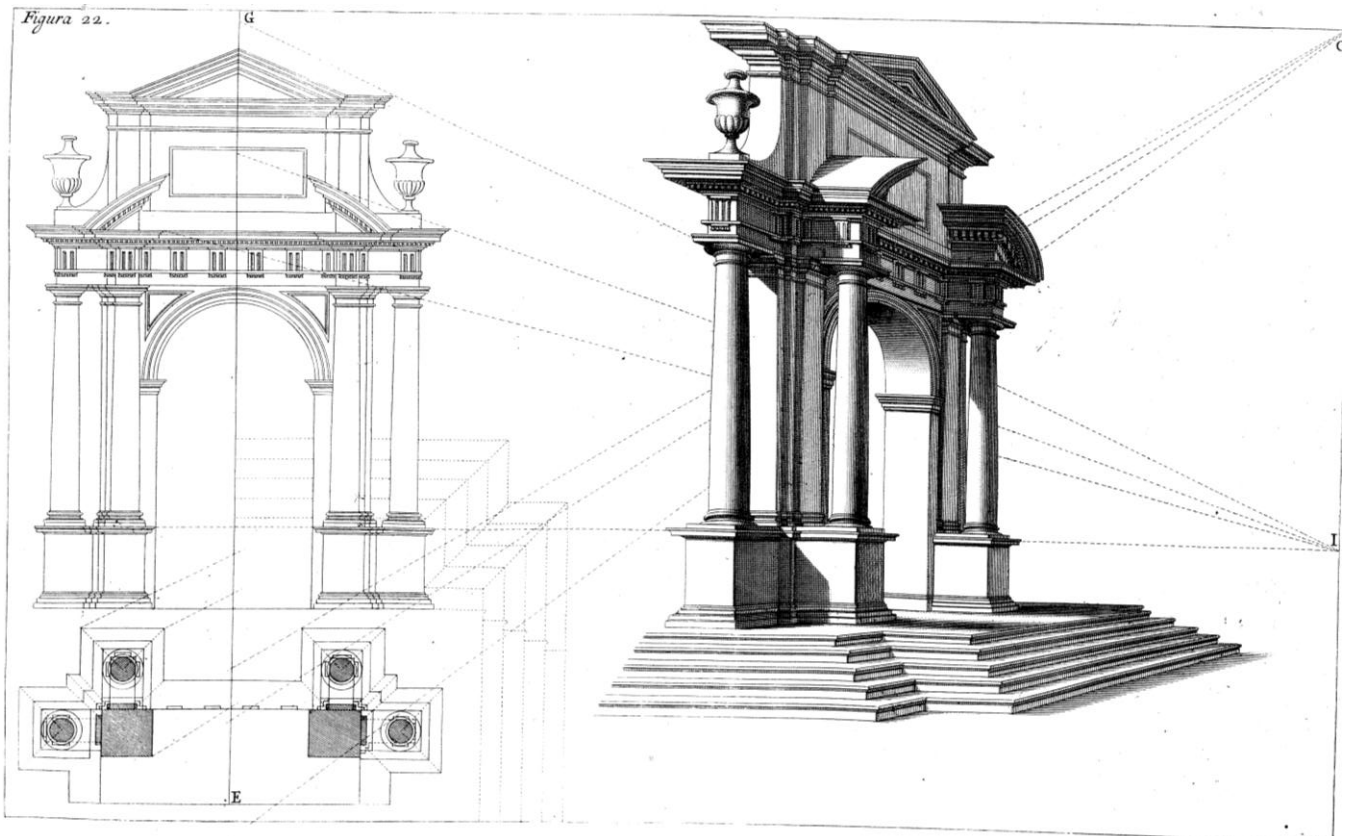
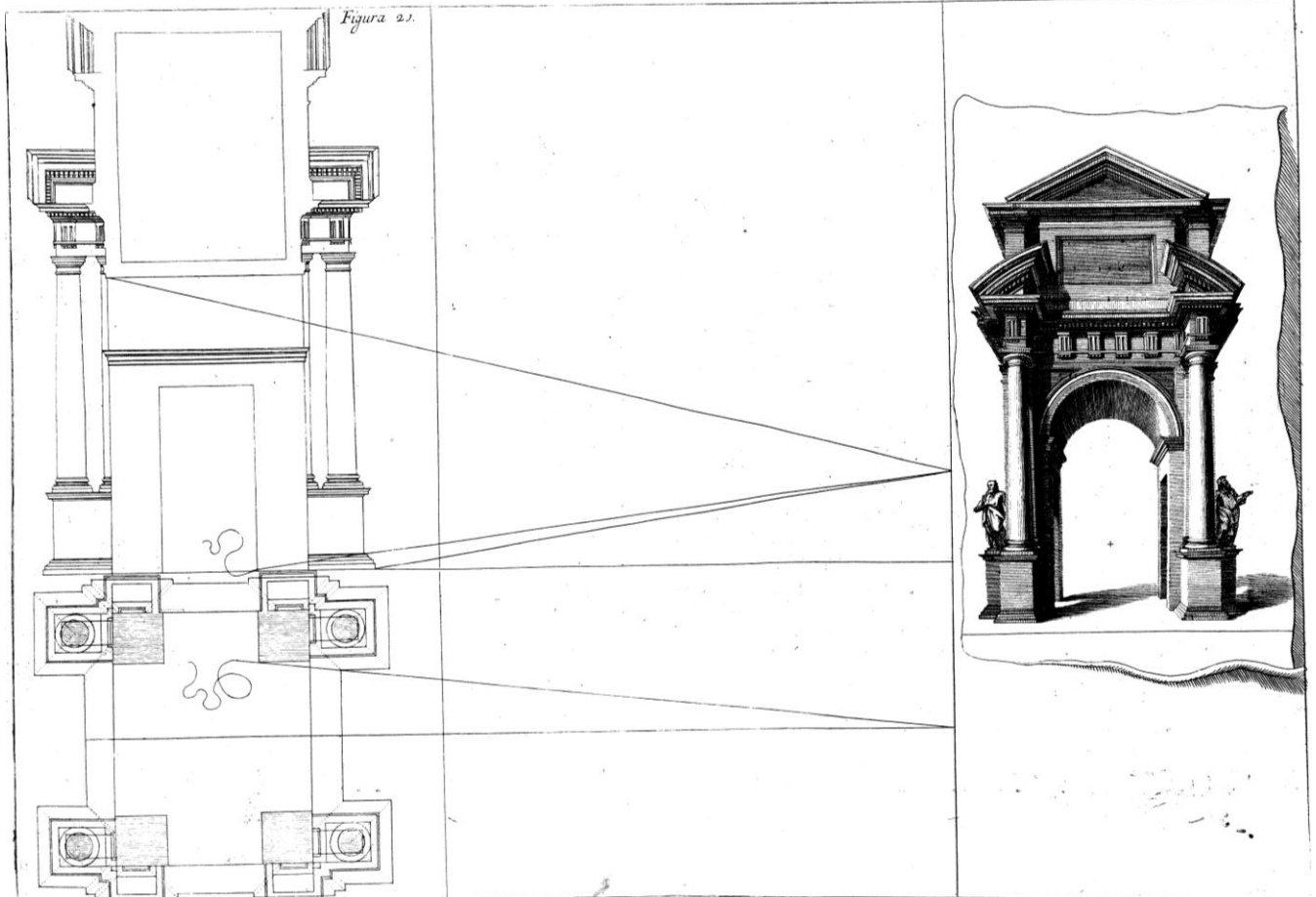


Figura 14. Arcos triunfais. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, II, 21-22.

para facilitar a visualização, é suprimida a maioria das linhas básicas para a formação do desenho.

Se a preocupação na exposição reflete a didática da obra, Pozzo também enfatiza a presença dos Mestres como elemento fundamental no aprendizado da perspectiva, da pintura e da arquitetura. No prefácio dedicado ao leitor, Pozzo já se antecipa ao apresentar uma nova regra “quão seja possível com a voz morta”⁶⁸ (II, Al lettore), ou seja, com o texto escrito. Em outros momentos a figura do mestre é vista como essencial para o bom entendimento da prática, como ao dizer sobre um capitel compósito:

A esta hora já deveis vos ter advertido que esta regra é menos demonstrativa em papel nas coisas mais cheias de linhas, do que aquela do outro livro: do que se tem a necessidade da voz viva do Mestre, com a qual em um só dia eu instruí suficientemente um, ainda que bastante rude. Confesso que é tudo verdade, mas é também verdade que esta regra é muito mais fácil de se colocar em prática. Mas já que não posso vos ajudar com a voz viva, torno a vos dizer que procureis entender bem o fundamento das primeiras lições, as quais por serem feitas sobre coisas simples, são capazes de explicações mais inteligíveis; tanto que se eu quisesse descrever rapidamente essas cornijas tão cheias de linhas, conseguiria muito mais vos atordoar do que vos ensinar”⁶⁹. (II, 33)

Percebe-se, portanto, a necessidade de uma relação próxima estabelecida entre mestre e discípulos, da qual Pozzo era proveniente. Importa saber, desde já, que *Perspectiva Pictorum e Architectorum* não parece ser, apesar do seu sucesso editorial, uma obra destinada a autodidatas, mas ao contrário, segundo as instruções do seu autor, seria imprescindível a presença de um instrutor para a sua boa utilização. Deste modo pode-se explicar inclusive a disposição do tratado, que perpassa figuras simples e bastante explicadas e comentadas até figuras mais complexas em que a explicação já não é tão presente, sendo apenas alguns pontos ressaltados.

O segundo conjunto de imagens apresentado por Pozzo nesse volume retorna ao exposto no primeiro e diz respeito às cenas teatrais (II, 37-44). Reevocando o texto anterior, o autor sugere apenas as modificações segundo o seu novo método. De acordo com este,

⁶⁸ “tanto più perche in questa spiegasi (per quanto può farsi com la voce morta) la più facile, e spedita regola di quante possino darsi in quest’Arte della Prospettiva”.

⁶⁹ “Averete forse à quest’ora auvertito, che questa regola nelle cose più copiose di line, è men dimostrativa in carta, di quella dell’altro libro: onde averebbe bisogno della voce viva del Maestro, colla quale in un sol giorno io hò sufficientemente istrutto uno ancor che rozzissimo. Confesso, che tutto è verissimo, ma è anche vero, che questa regola é molto più facile à mettersi in pratica. Ma già che io non posso ajutarvi colla voce viva, tornerò a ridirvi che procuriate d’intender bene il fondamento delle prime lettioni, le quali per esser fatte in cose semplici, sono state capaci di spiegationi più intelligibili; dove che se io volessi descriver à minute questo cornicione tanto copioso di line, verrei più tosto a sbalodirvi, che ad instruirvi”.

“nenhuma regra é tão apropriada aos Teatros que a proposta aqui, e será fácil de se aprender, quando o leitor já tiver feito o estudo sobre as figuras antecedentes⁷⁰” (II, 37). Retoma, então, o modo de se quadricular a cena para se pintar os quadros cenográficos e, a partir dessa discussão, a representação, em perspectiva, dos vários tipos de teatro conhecidos: teatros de corte, de arsenal, de galeria, de antecâmara, de templo, e ainda a representação do coliseu. Essa forma de exposição evoca não apenas a possibilidade de se criar cenas novas para os teatros mas também de representar a arquitetura daqueles já conhecidos (**fig.15**). Assim, mais uma vez, Pozzo parece satisfazer a pintores e arquitetos com a sua obra e com os métodos empregados para a exposição.

O método apresentado para os teatros sugere a possibilidade de utilização nas construções efêmeras para as igrejas, bem como nas peças de arquitetura, sobretudo os retábulos. Destes se tem, portanto, a terceira seção, em que foram agrupadas figuras em torno das obras realizadas por Pozzo e que são referenciadas no tratado como passíveis de execução pelos leitores da obra. Os teatros sacros (II, 45-48), realizados com a mesma regra, dão a dimensão das possibilidades da obra, ao mesmo tempo que revelam o impulso dado por Pozzo à inventividade dos autores que, uma vez que compreendessem as regras dos dois volumes do tratado, poderiam vir a realizar obras de tal magnitude. Portanto, as grandes construções arquitetônicas, efêmeras ou não, se colocam como exemplos a serem observados e superados, não apenas modelos imediatos de pinturas que se pretendem realizar. A primeira delas, um teatro sacro feito em Roma no ano de 1695, ressalta a maravilha do espectador ao ver a obra totalmente edificada e, em seu discurso, Pozzo parece assumir verdadeiramente o sentido da perspectiva que pretende elevar os indivíduos, sobretudo nos momentos religiosos. Segundo ele,

“tanto é verdade que os desenhos de grandes obras feitas com boa regra de arquitetura e de pintura e perspectiva enganam os olhos: e eu me recordo ter visto pessoas que queriam sair por aquelas escadas, sem se perceber do erro, até que as tocavam com as mãos” (II, 47)⁷¹.

⁷⁰ “A mio parere niuna regola è tanto propria per i Teatri, che la proposta fin qui; e sarà facile ad impararsi, quando il Lettore haverá già fatto studio sù le figure antecedenti (...)”.

⁷¹ “Tanto è vero che I disegni di opera grandi fatti con buona regola di architettura, pittura, e prospettiva gabano l’occhio: ed io mi ricordo aver veduto persone, che volean salir queste scale, senza avvedersi dell’errore, finche non le toccaron con le mani”.

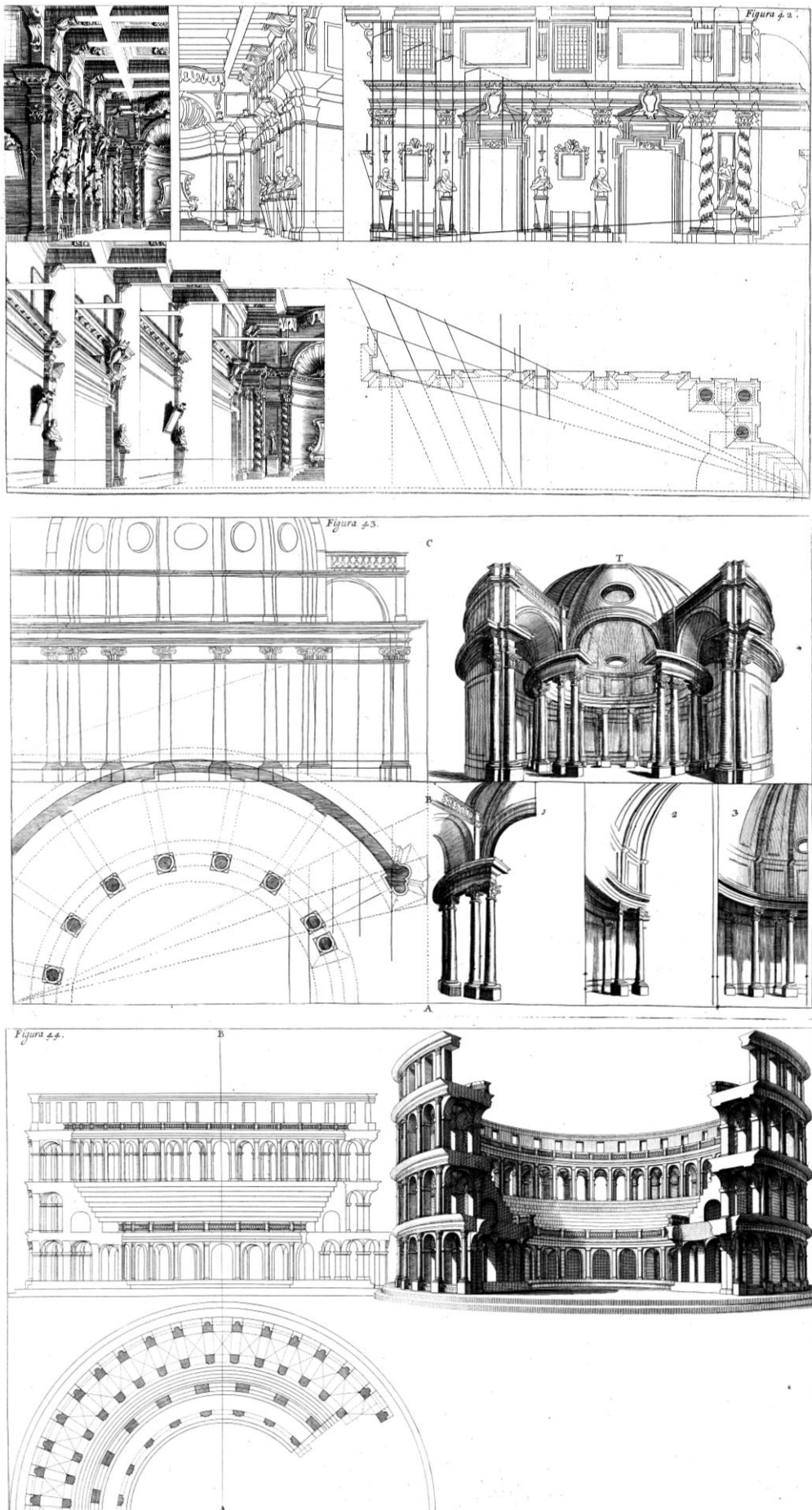


Figura 15. Teatros. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, II. 42-44

A eficácia deste tipo de construção efêmera é ressaltada nas reproduções realizadas por Pozzo. São várias as construções efêmeras sacras criadas por ele, chegando inclusive a ser preferido diversas vezes para a realização dessas obras na Congregação dos Nobres em Roma. O sucesso decorrente dessas construções se deu, segundo Richard Bösel e Lydia Insolera, pelo fato de Pozzo introduzir nos aparatos efêmeros uma grandiosidade espetacular mas, ao mesmo tempo, dotá-los de uma arquitetura notável e muito bem representada⁷².

Outro elemento relevante nessa parte do volume é o retorno às falsas cúpulas, que abrirão o espaço para se rediscutir a questão da perspectiva no plano horizontal, vistas de baixo para cima, ou *sotto in sù* (II, 49-59). Estas são, sem dúvida, as maiores contribuições de Pozzo para o desenho de perspectiva, e serão utilizadas de maneira bastante expressiva nos tetos de edifícios em várias partes do mundo⁷³. A abóbada da nave da Igreja de Santo Inácio em Roma, bem como a falsa cúpula no transepto, serviram de modelo a várias construções de falsa arquitetura, dadas as suas significações tanto em termos de reestruturação do espaço quanto de apresentação de narrativas através de uma complexa iconografia.

A estrutura da falsa cúpula é apresentada de duas maneiras, seguindo a orientação dada pelas duas regras. Desse modo Pozzo parece permitir ao leitor utilizar da regra que melhor lhe satisfaz, chegando inclusive a comparar a relação existente entre elas:

“Quis mostrar-vos neste lugar que as regras das cúpulas ensinadas por mim no primeiro livro e estas que estamos ensinando a toda hora, provém das mesmas medidas, contanto que sejam com mesmo ponto e distância: onde vos proponho que as medis, e quando as perceberdes iguais, deduzireis que as regras, quando são boas, podem até algumas vezes serem diferentes, mas contrárias jamais: antes, uma dá luz à outra, assim como na aritmética o multiplicar serve de prova ao dividir e vice-versa” (II, 51)⁷⁴.

As gravuras dos altares reais construídos por Pozzo, apresentados na sequência do tratado (II, 61-82), podem ser entendidas como fontes ricas na constituição de modelos para a confecção de outros altares e retábulos, por apresentarem toda a ornamentação necessária segundo as ordens da arquitetura, além de dialogarem com as tipologias modernas destas estruturas. Seguem uma exposição não exatamente sequencial entre altares construídos, altares pintados e projetos de altares. Os altares de Santo Inácio da Igreja de Jesus e de São

⁷² BÖSEL e INSOLERA, 2010, p. 234.

⁷³ INSOLERA, Lydia Salviucci. Finte prospettive: cupole e soffitti. In: BÖSEL e INSOLERA, 2010, p. 223.

⁷⁴ “Mi è venuto voglia di mostrarvi in questo luogo, che le regole delle Cupole insegnate da me nel primo libro, e quelle, che andiamo tutt’hora insegnando, tornano sù le stesse misure, purché siano col medesimo punto, e distanza: onde io ve le propongo, perche le misuriate: e quando le troverete uguali, doverete dedurne, che le regole quando sono buone, posson bensì alle volte esser diverse, ma contrarie non mai: anzi l’una dà luce all’altra, sicome nell’aritmética il moltiplicare serve di pruova al partire, e viceversa”.

Luís Gonzaga da Igreja de Santo Inácio, em Roma, são a principal fonte de expressão da habilidade de Pozzo na realização destes espaços e são expostos tanto na visão frontal quanto oblíqua, apresentada como mais complexa para o tratado de desenho de perspectiva. O objetivo de Pozzo, segundo o texto, é antes de tudo “enobrecer” o tratado com construções eretas tanto quanto com projetos ainda não realizados. Todos os altares são apresentados primeiramente a partir da visão em perspectiva para serem seguidos de sua planta e alçado.

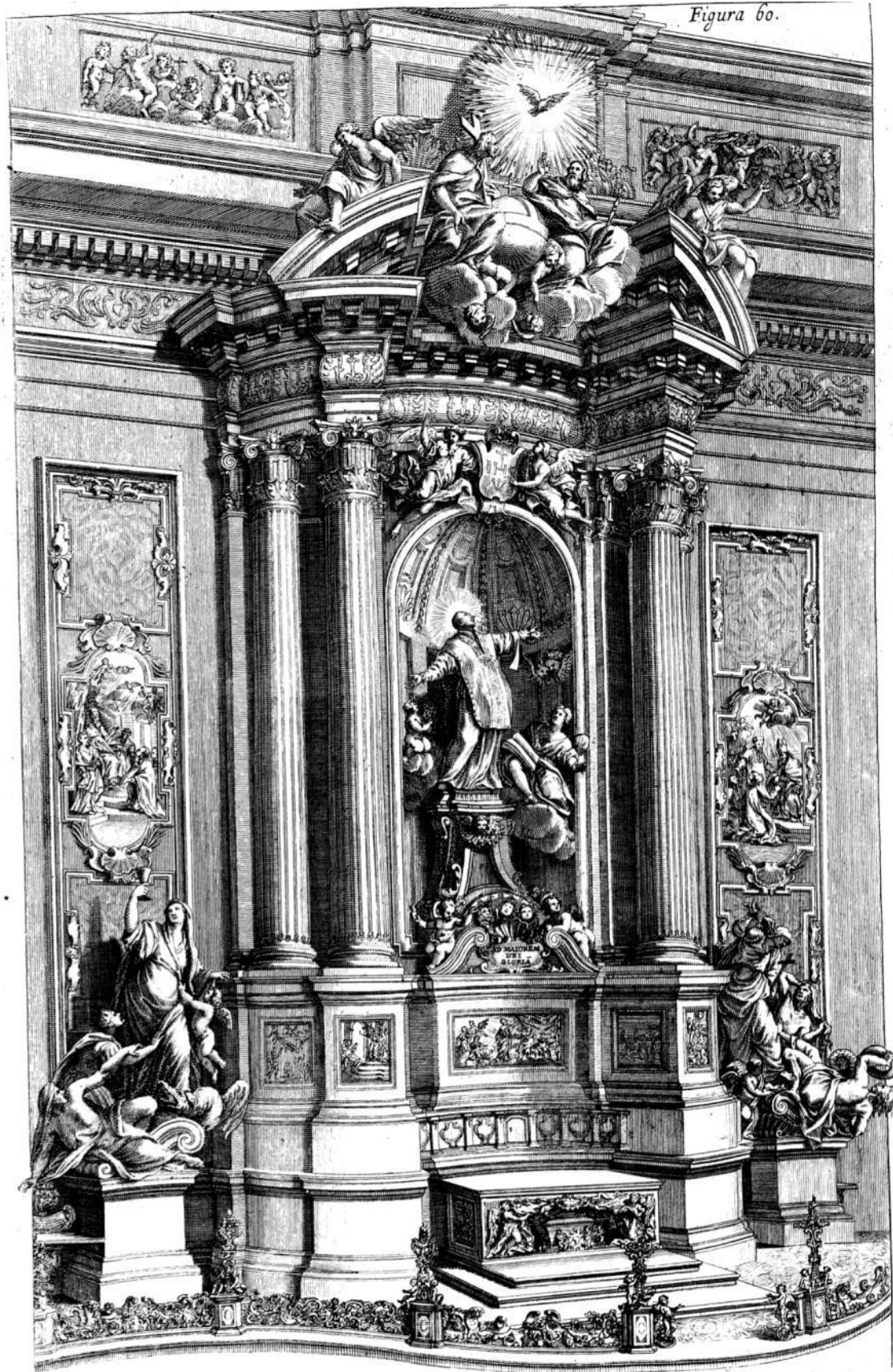
Dos dois altares apresentados, cabe ressaltar a importância do primeiro, o altar de Santo Inácio na Igreja de Jesus (**figs. 16 e 17**). Nele estão encerrados os restos mortais do fundador da Companhia e, portanto, a construção de todo o aparato para a recepção do jesuíta se tornou um grande debate arquitetônico. Para a realização deste, as inovações arquitetônicas propostas por Pozzo não foram imediatamente aceitas dentre o corpo de arquitetos especialistas, que reivindicaram a necessidade de apresentação de novas ideias a serem realizadas por arquitetos, tanto aqueles ligados à Companhia quanto seculares. Ainda assim, depois de todo o “concurso” para a execução da obra, Pozzo saiu vitorioso após o julgamento de Carlo Fontana (1638-1714), um dos principais arquitetos da cidade⁷⁵. Todo esse debate só fez aumentar as louvações terminada a obra de Pozzo, à qual os cidadãos assistiram “atônitos, quase como se estivessem encantados”, em que “o silêncio era tal que não se ouvia sequer um suspiro, [os visitantes] somente falando com os olhos ou atentos a contemplar a maravilha ou lacrimejantes de consolação”, como se referiu um memorialista sobre o período da construção e apresentação da Capela de Santo Inácio na Igreja de Jesus⁷⁶.

Uma vez que os altares construídos estão mais voltados à prática dos arquitetos do que os pintores (ainda que expressos no desenho de perspectiva e, portanto, útil a ambos), Pozzo faz um breve comentário acerca da relação entre as duas artes, pintura e arquitetura, rediscutindo posições que destratam a primeira em favor da segunda (II, 66). Para o autor, pintores e arquitetos estão intimamente ligados pela prática do desenho “não havendo outra diferença entre eles senão que um trabalha com a pedra, o outro com linhas e cores⁷⁷”, sendo

⁷⁵ BÖSEL, Richard. PAPOTTO, Giovanni. L'altare di sant'Ignazio nella chiesa del Gesù. In: BÖSEL e INSOLERA, 2010, p. 137-140. LEVY, Evonne. **Propaganda and the Jesuit Baroque**. California: University of California Press, 2003.

⁷⁶ BONACINA, Carlo Mauro. **Ristretto... dell'avvenuto nella fabbrica della Cappella del Nostro Signore Padre Ignatio nella Chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù di Roma**: con l'aggiunta d'un Istruzione per chi volesse fare un'opera simile. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom. 140. Ff. 3-41v. Cf. LEVY, 2003.

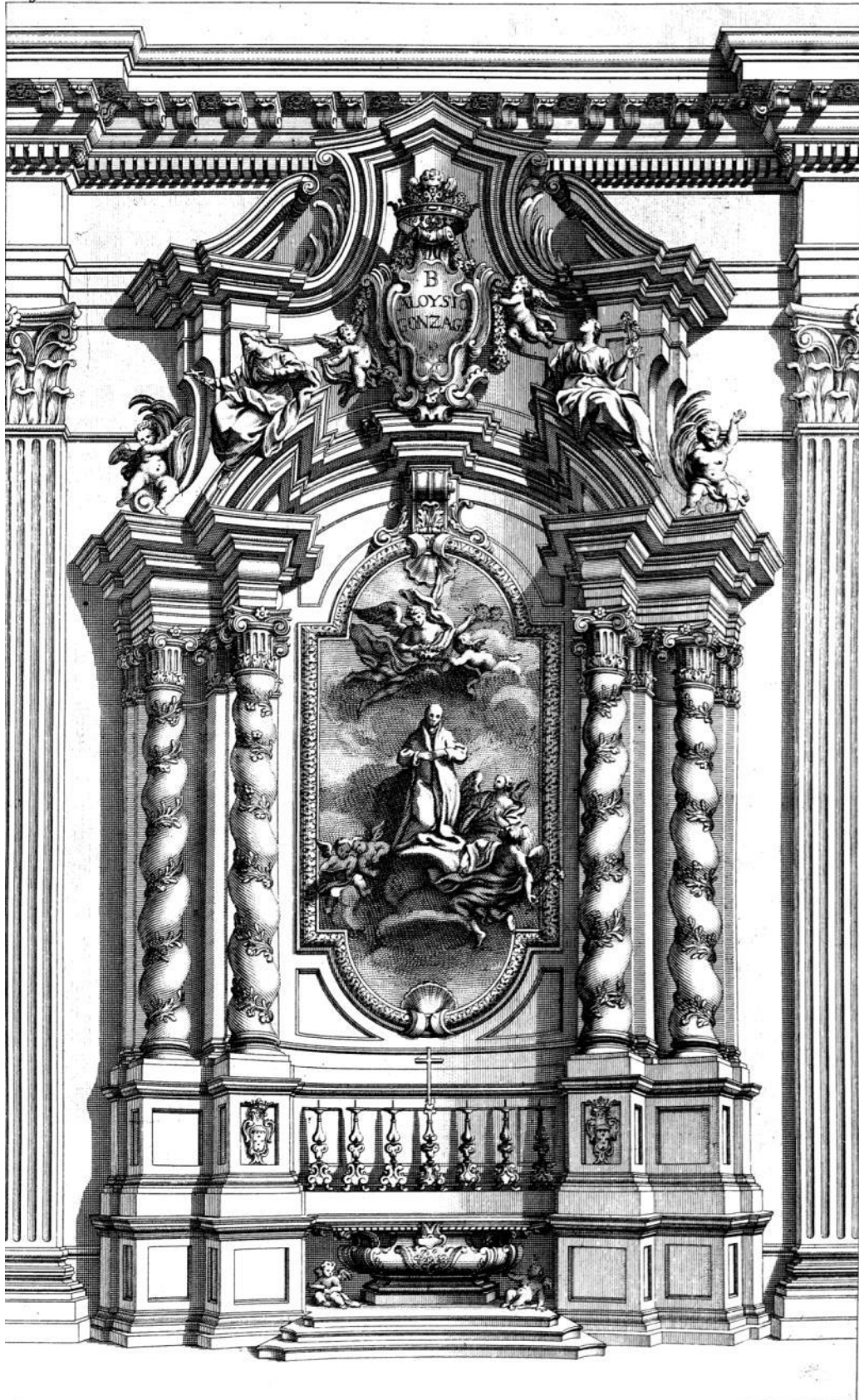
⁷⁷ “(...) non v'essendo altra differenza frà loro, se non che uno fabrica colle pietre, l'altro colle linee, e con colori”.



ALTARE DI S.IGNATIO NOVAMENTE ERETTO NELLA CHIESA DEL GIESU DI ROMA
Architettura del Padre Andrea Pozzi *Girolamo Frazza Sculp.*

Figura 16. Altar de Santo Inácio de Loiola na Igreja de Jesus em Roma. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, II, 60.

Figura 62.



ALTELLVM B. ALOYSIO GONZAGÆ. SOC. IESV. ERECTVM IN TEMPIO COLLEGIJ ROMANI EIVSDEM SOC. ANNO 1790

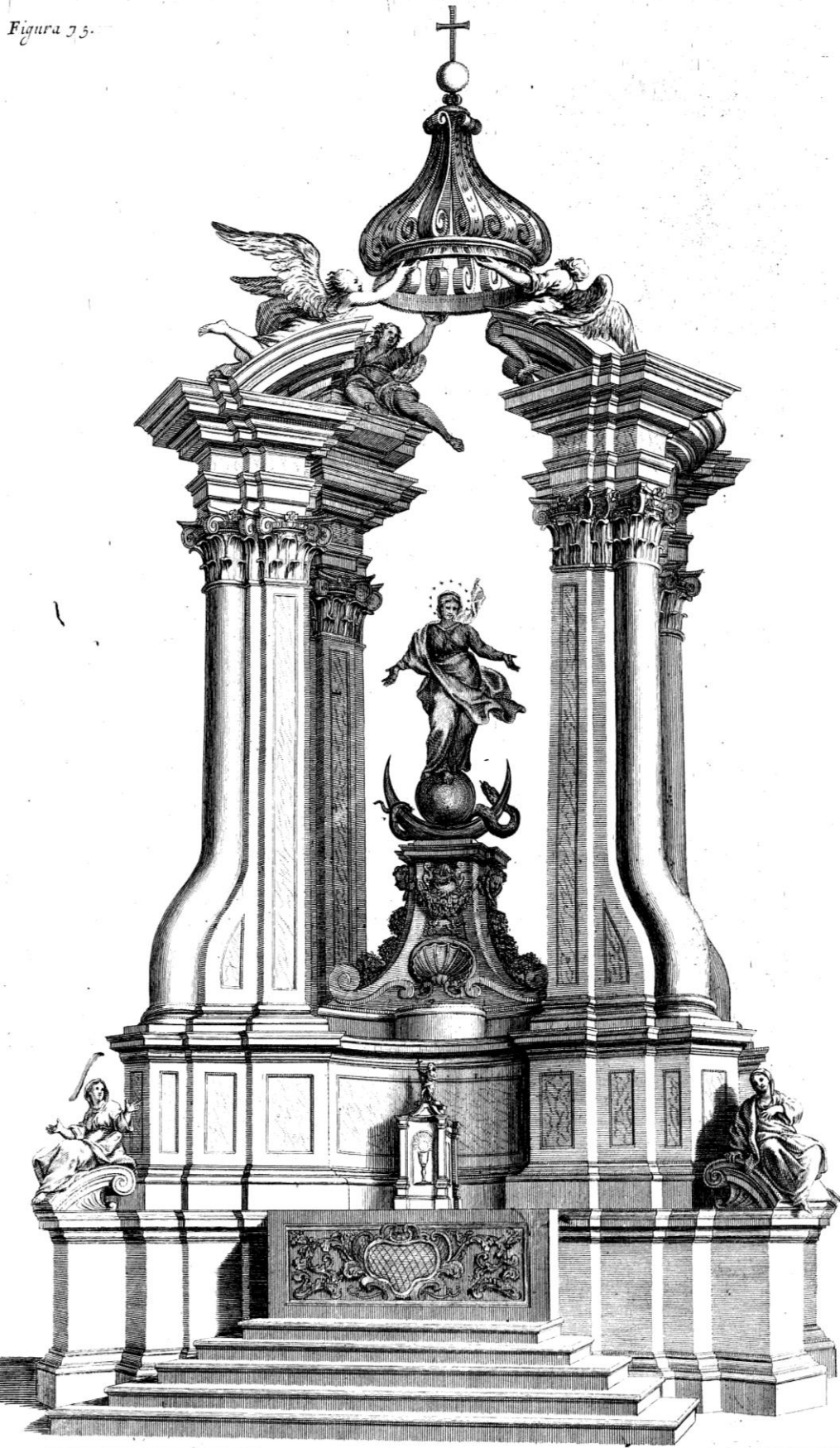


Figura 18. "Altare capriccioso". *Perspectiva pictorum et Architectorum*, II, 75.

que grandes nomes como Michelangelo e Rafael, ambos arquitetos, tiveram a sua prática iniciada na pintura e no bom conhecimento do desenho de perspectiva. Rediscute, portanto, a frase contemporânea “é Pintor, portanto não será bom Arquiteto”, inferindo exatamente o contrário, introduzindo a perspectiva como elo entre as artes: “é bom Pintor, e bom Perspético, portanto será bom Arquiteto”⁷⁸.

As arquiteturas reais construídas por Pozzo são seguidas das fingidas, os altares pintados. Para o autor, do ponto de vista do desenho, não há grande distinção entre eles, uma vez que exigem do autor a mesma habilidade com o traço. São altares pintados na Igreja de Santo Inácio do Colégio Romano e também em trabalhos exteriores, como em Frascati, província de Roma. Estas estruturas são seguidas dos grandes projetos confeccionados por Pozzo para a construção de um possível novo altar-mor para a Igreja de Jesus, que só viria a ser realizado no ano de 1843. O primeiro altar exposto por Pozzo tem dupla serventia: criação de um aparato para as *quarantore* e como projeto para um altar verdadeiramente edificado. Essa estratégia revela a possibilidade da crítica para a confecção do altar em arquitetura, partindo de sua versão pictórica. Pozzo chega até a especificar quais seriam as pedras utilizadas para a edificação das colunas espiraladas, o que denota o empenho na exata construção do altar segundo seu interesse.

O tratado segue com uma série de outros altares construídos ou planejados, com destaque especial àquele denominado *altare capriccioso* (II, 75) e que traz, curiosamente, as “colunas assentadas” (**fig. 18**). Importa saber que esta figura será uma das mais criticadas da obra arquitetônica de Pozzo (ainda que jamais verdadeiramente construída), como o fizera Francesco Milizia – crítica a qual será tratada adiante. Segundo o texto do tratado, a possibilidade das colunas “assentadas” nada mais é que uma referência ao texto vitruviano e à prática da substituição das colunas por cariátides. Sendo estas últimas dispostas de tal modo que se assemelham à colunas, Pozzo inova ao fazer “assentar” as colunas sobre as pilastras e bases, como seria perfeitamente possível e verossímil fazer com figuras humanas. O resultado é uma estrutura bastante curiosa, denotando a capacidade inventiva do autor, mantendo o diálogo com a tradição na tentativa de superá-la.

O uso da perspectiva para a elaboração de altares e armações internas dos templos religiosos dá lugar, no tratado, às estruturas externas dos edifícios, com atenção principal às fachadas (II, 83-96). Parte desses projetos está associada à reconfiguração da Basílica de São João de Latrão (San Giovanni in Laterano), em Roma. Os projetos desenvolvidos por Pozzo

~~Figura 17. Altar de São Luís Gonzaga na Igreja de Jesus em Roma. *Perspectiva pictorum et Architectorum*,~~
⁷⁸ “Dunque non vi fate più uscìr di bocca quello ~~Et~~ ecco argomento: È Pittore; Dunque non sarà buon' Architetto: ma più tosto inferite il contrario, È buon Pittore, e buon Prospettico, dunque sarà buon'Architetto”.

se referem ao concurso para a elaboração da nova fachada da basílica que havia sido completamente reformada internamente por Borromini (1599-1667). Porém, com a morte de Borromini e a perda dos riscos para a nova fachada, houve a necessidade de se estabelecer um concurso, conforme citado por Pozzo, ocorrido no ano de 1699. Nele participou inclusive o já citado arquiteto Carlo Fontana (1634-1714). Pozzo elaborou duas propostas que foram dispostas no tratado caso viessem a ser realizadas por um arquiteto no futuro. Baseou-se inclusive em outras fachadas de Borromini para a confecção de seu projeto, na tentativa de manutenção de uma unidade estilística entre fachada e interior. O autor do tratado fecha a exposição dos dois projetos com uma perspectiva das duas fachadas observadas lateralmente, com uma “grande cenografia teatral”, seguindo as palavras de Kieven⁷⁹ (**fig. 19**). A reconstrução da fachada, contudo, somente ficaria pronta, através de outro projeto, em 1732.

Outras fachadas e propostas de estruturas arquitetônicas são encontradas nas figuras seguintes às de São João de Latrão. Importa observar que o último conjunto de figuras, destinado aos elementos adjacentes da arquitetura, é conciso no que tange à escrita e explicação, uma vez que, depois de estruturas mais complexas, o leitor já reconhece como podem ser realizados os elementos dispostos em perspectiva. Nesse sentido, Pozzo limita-se à apresentar as plantas, alçados e perspectivas de janelas, portas, mísulas e escadas (II, 97-113).

O último conjunto de figuras apresentadas no segundo volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* se refere a um tema não menos importante nos estudos de desenho e que corresponde à prática da arquitetura militar e fortificações (II, 114). Para Pascal Glatigny, essa opção de conclusão do volume refere-se à necessidade dos tratadistas de afirmarem o caráter utilitário e prático do ensino da perspectiva, visando a construção de fortificações, que perpassa todo o século XVII⁸⁰. Pozzo evidencia no texto a não intenção de se estabelecer uma explanação mais demorada sobre a arquitetura militar, ao passo que apresenta a necessidade do bom conhecimento da perspectiva para a elaboração destas estruturas. Interessa também perceber que a presença do tema no tratado refere-se também às modificações na prática das fortificações, aliando os conhecimentos de geometria e desenho aos estudos sobre os melhores materiais a serem utilizados, com grande evidência para o desenho representativo⁸¹. Assim, como referido pelo próprio Pozzo, o tratado poderia atender

⁷⁹ KIEVEN, Elisabeth. I progetti per la facciata di S. Giovanni in Laterano. In: BÖSEL e INSOLERA, 2010, p. 285-289.

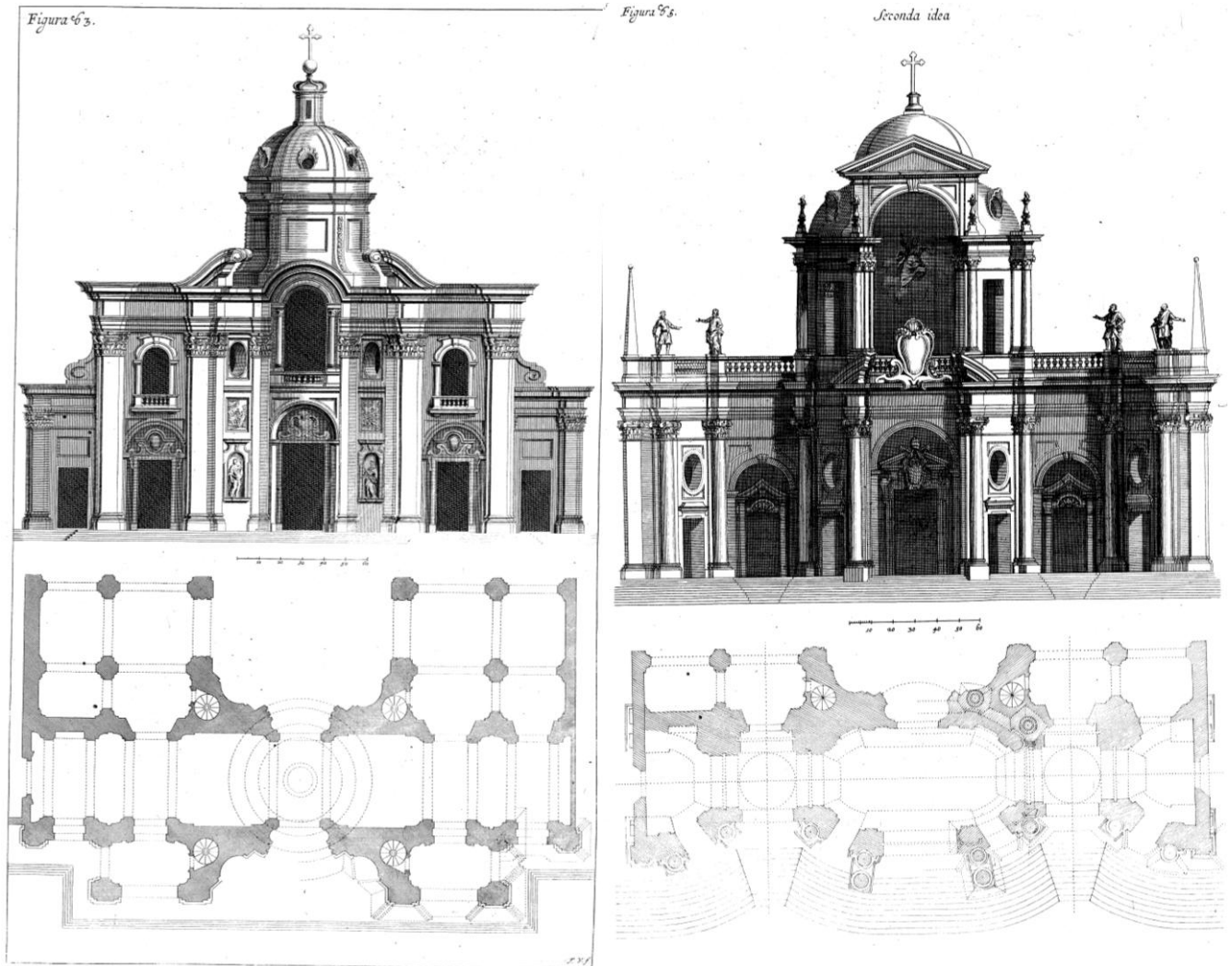
⁸⁰ GLATIGNY, 2009, p. 19.

⁸¹ DÍAZ, Jorge Galindo. Características temáticas de los tratados de fortificación utilizados hasta los comienzos del siglo XIX. In: MELLO, Magno Moraes (org). *Ars, techné, técnica: a fundamentação teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009, p. 77-89.

não apenas a pintores e arquitetos mas, em certa medida, a engenheiros que pretendiam ampliar e fortificar suas construções.

Para finalizar a análise deste volume do tratado é necessário evidenciar o anexo elaborado para esse volume e que versa sobre os afrescos. Brevemente o autor elabora uma série de considerações sobre o processo de elaboração da pintura, desde o preparo do suporte e suas diversas camadas de materiais até a transposição do desenho e a pintura propriamente dita. Não obstante, a última seção desta breve instrução se direciona ao uso de pigmentos para efeitos iconográficos específicos, o que denota a preocupação na padronização do uso das cores com objetivos direcionados.

O que se percebe com a análise deste volume é o apuramento técnico de Andrea Pozzo na prática da perspectiva. Os sete anos que separam as duas edições foram suficientes para a consagração de Pozzo como um grande artista na prática tanto da pintura, com evidência para o *sotto in sù* finalizado na nave da Igreja de Santo Inácio (1694), quanto na arquitetura, com os altares de Santo Inácio na Igreja de Jesus e de São Luís Gonzaga na Igreja de Santo Inácio, ambos finalizados em 1699. As figuras apresentadas nos dois volumes (e majoritariamente no segundo) referem-se à habilidade do autor diretamente na produção artística, tornando-se, portanto, modelo para várias outras obras realizadas posteriormente. Entende-se que a produção do tratado foi de vital importância para a difusão das pinturas mas, em maior escala, de um método efetivo para a prática da perspectiva. Sua presença pode ser atestada em diversas partes do mundo, sendo muitas vezes utilizado como base para outras novas produções artísticas.



Prospettiva delle istesse Facciate



Figura 19. Fachadas da Igreja de São João de Látão. *Perspectiva pictorum et Architectorum*, II. 83.85.87.

CAPÍTULO 2 – DIFUSÃO E RECEPÇÃO DO TRATADO

2.1. Impressões, edições e circulação do tratado

O segundo volume do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* foi, como exposto, lançado no Ano Jubileu de 1700. Ao mesmo tempo foram colocadas à disposição duas outras edições do volume, em latim-francês e latim-alemão, pelo impressor do primeiro volume, Giacomo Komarek, em Roma⁸². Tal empresa expõe o empenho editorial do impressor ao possibilitar uma maior aceitação da obra em outros países, revelando uma possível demanda (ou criação desta) em torno do tratado. Além disso expõe uma prática de divulgação de textos traduzidos e publicados simultaneamente, com o mesmo conteúdo de imagens⁸³.

Essa primeira etapa de tradução permitiu a entrada do tratado em várias regiões, suscitando um novo estágio de difusão do conhecimento da perspectiva. Segundo a prática tradicional da produção de livros, uma matriz em metal era confeccionada para servir de base às impressões. O contraste entre o desenho original para a matriz e a gravura já estabelecida demonstra o valoroso processo de impressão e que será feito inúmeras vezes⁸⁴. O resultado é que algumas impressões, por terem sido cópias da primeira (como a edição inglesa) aparecerão espelhadas com relação ao original (**fig. 20**). Os textos seguirão a base da primeira publicação em latim (repetido nas edições) seguidos em paralelo com as versões em outras línguas. Mantém-se, portanto, a mesma estrutura didática apresentada nas primeiras edições, sendo texto à esquerda e imagem à direita.

É possível se fazer um breve percurso das traduções. Cada uma delas será melhor analisada a seguir. Em 1693 sai o primeiro volume, latim-italiano; em 1700 o segundo volume e as traduções latim-francês e latim-alemão; em 1706 outra versão latim-alemão, dessa vez publicada em Viena e Augsburg, *in quarto*; em 1707 a edição latim-inglês e em 1708 em latim-flamengo, ambas do primeiro volume. Após essas primeiras edições se verão sucessivas reimpressões, sobre as quais serão inseridos determinados elementos, como explicações

⁸² CORSI, Elisabetta. 2010, p. 182.

⁸³ CARTA, M. e MENICHELLA, A. Il successo editoriale del Trattato. In: DE FEO, V. e MARTINELLI, V. (ed.) **Andrea Pozzo**. Milão. 1996, p. 230-233.

⁸⁴ Para um estudo sobre as matrizes feitas em cobre para as edições do tratado ver: MARIANI, Ginevra. “Sovente avviene che la durevolezza delle Carte sopravviva alla diuturnità delle Moli” - Le matrici in rame del trattato di Andrea Pozzo. _____. *Perspectiva Pictorum et Architectorum. Le matrici originali*. In: BÖSEL e INSOLERA, 2010, p. 89-92. 189-199.

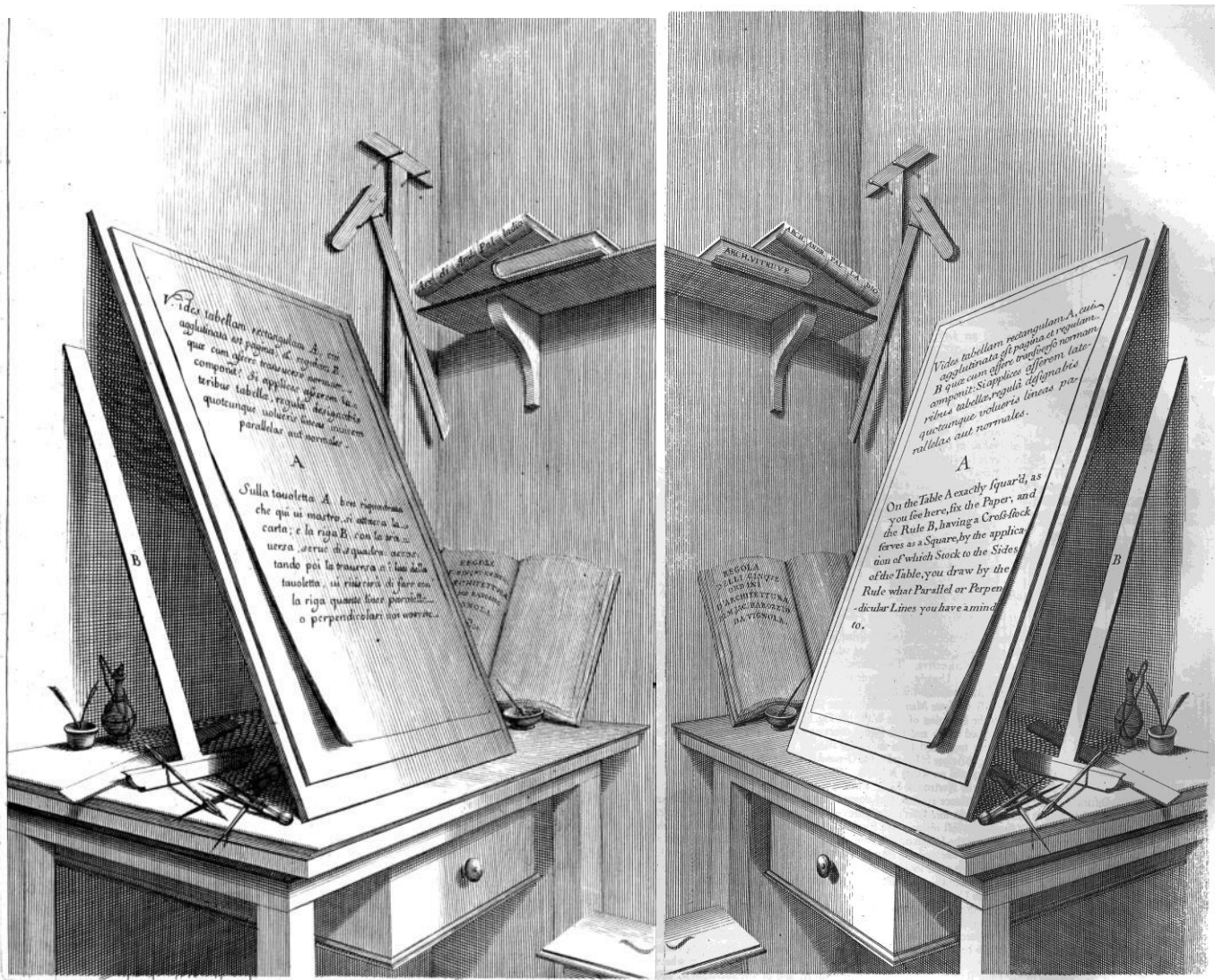


Figura 20. Instrumentos de perspectiva: figura original e cópia espelhada (edição inglesa de 1707).
Perspectiva pictorum et Architectorum, I. Rules and Examples of perspective..., p.13.

detalhadas ou mesmo figuras. Outros manuscritos de grande importância, mas que não chegaram a ser publicados, serão discutidos posteriormente. Segundo Rodney Palmer, até 1798 havia mais de dezesseis edições latim-italiano e só na primeira metade do século o tratado de Pozzo havia sido traduzido para seis línguas modernas na Europa, sendo a maioria oriundas da edição *in quarto* de Augsburg (1706) e com o correspondente latino, ainda que uma edição francês-flamengo tivesse sido impressa três vezes⁸⁵.

Um ponto importante a ser analisado diz respeito às modificações no tratado. Uma das edições (1702) do primeiro volume, por exemplo, inclui a figura do projeto completamente acabado da nave da Igreja de Santo Inácio, que Pozzo havia concluído anos antes. Além disso, o texto da figura inclui uma longa descrição dos significados icnográficos da obra, sendo repetida em algumas das versões posteriores. Todo esse esforço pode revelar a valorização da exposição da obra como modelo, uma vez que os elementos arquitetônicos da pintura em Santo Inácio já haviam sido expostos na primeira edição. De qualquer modo, o que fica claro é que durante várias impressões os volumes do tratado foram modificados, incluindo também os comentários inerentes às edições e traduções que muitas vezes justificam determinadas passagens ou escolhas por parte dos novos editores.

Uma vez comentadas as edições de 1700 cabe agora levar em conta a edição alemã de 1706, da imprensa de Augsburg e Viena. De imediato cabe ressaltar que a obra deixa o núcleo romano para ser impresso diretamente em outras localidades, sobretudo no importante centro de comércio de livros que era a cidade de Augsburg. Seu editor, Peter Detleffsen, sob os custos de Jeremias Wolff solicitou a Johann Boxbarth que refizesse as matrizes a partir da edição italiana, em formato menor⁸⁶. A escolha por uma produção mais simples foi justificada pelo uso facilitado para os estudantes e pela possibilidade de melhor manuseio da obra. Essas noções acompanham o frontispício da edição [*Nunc in usum Studiosorum hujus Artis imminuto modulo contracta atque commodior hac forma concinnata*]. Tal facilidade de manuseio dará grande visibilidade à obra de Pozzo: boa parte das traduções que se tem notícia são feitas a partir dessa edição.

Já a edição inglesa de 1707 contém algumas referências que são importantes de serem ressaltadas. As louvações ao imperador Leopoldo Austríaco que abrem o primeiro volume foram suprimidas, bem como as inscrições na gravura que abre o tratado. Por ter como base a *editio princeps*, não apresenta as modificações das outras edições, como a inclusão de figuras ou modificações nos textos.

⁸⁵ PALMER, 2003, p. 168.

⁸⁶ PALMER, 2003, p. 167.

Esta edição também contempla um interessante prefácio no qual a técnica de Pozzo é valorizada: a simplicidade dos desenhos e a não confusão das linhas é louvada como um dos principais pontos positivos desse tratado.

É algo inexplicável que, entre tantos eruditos que tenham trabalhado com esse tema [a arte da perspectiva], como Padres, Arquitetos e Pintores; poucos, ou nenhum deles, têm dado as direções corretas para resolver a desordem e confusão das linhas que, na maioria dos casos, concorre na execução dos preceitos. (...) A grande experiência desse autor [Pozzo] na prática da perspectiva tem fornecido REGRAS para facilitar o trabalho e remover as dificuldades acima mencionadas.⁸⁷

É possível ler este volume segundo a ótica de seus editores: sendo a maioria arquitetos, o enfoque dado a essa arte na obra é proeminente, a partir das pequenas alterações, sobretudo nas figuras. Na imagem já conhecida dos materiais para a prática da perspectiva vê-se incluído o terceiro livro, identificado como ARCH[itettura di] VITRUIVE. A nova edição da obra do famoso arquiteto para o inglês, no início do século XVIII, poderia explicar a sua inserção no tratado de Pozzo pelos ingleses⁸⁸ (ver fig. 20).

Com relação à presença da obra em traduções não publicadas, temos como relevante exemplo o caso português. Não houve (e até o presente momento não há) nenhuma versão publicada de *Perspectiva pictorum et architectorum* para o português. O que se tem, contudo, são algumas traduções feitas a partir de edições variadas e que merecem atenção, uma vez que denotam, senão uma necessidade da publicação na língua, ao menos uma necessidade de compreensão da obra como um todo e não apenas de suas imagens. Segundo Magno Mello,

Além dos dois volumes da edição original em latim e de outros dois da tradução em italiano, existem, ainda inéditas e manuscritas, outras traduções para o português que rapidamente se difundiram. A mais tardia é de autoria de Frei José de Santo Antônio Vilaça, datada de 1768. A segunda, de 1732, saiu da mão do arquitecto José de Figueiredo Seixas. A mais significativa, igualmente manuscrita, inédita, e sem figuras como as anteriores, produzida provavelmente entre 1730-1745 apresenta na última página um desenho para um dos tectos do pintor António Simões Ribeiro executado em Santarém⁸⁹.

Este último exemplar, descoberto pelo professor Flávio Gonçalves, corresponde à tradução do volume *in quarto* da edição latim-alemão, impressão de 1719. Contém todos os

⁸⁷ “‘Tis something unaccountable, that, among so many learned Persons as have handled this subject, Priests, Architects and Painters; very few, if any of them, have given Directions proper for shunning that Disorder and Confusion of Lines, which, in most Instances, must necessarily attend the Execution of their Rules. (...) This Author’s great Experience in the practice of Perspective, having furnish’d him with excellent RULES for Shortning the Work, and Obviating the foremention’d Difficulties”. POZZO, Andrea. *Rules and Examples...*, p. 7.

⁸⁸ PALMER, 2003, p. 169.

⁸⁹ MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 28-29.

textos dos dois volumes e ainda o desenho citado. O outro exemplar de Frei José de Santo Antônio é referente ao manuscrito traduzido pelo Padre Francisco de São José, de Pibidens, e encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, sendo uma tradução da versão de 1717⁹⁰. Rodney Palmer apresenta também referências à essas traduções presentes no arquivo da Universidade de Coimbra, sendo uma a partir do texto latino de uma das versões *in quarto* latim-alemão e a segunda a partir de outra latim-italiano⁹².

Percebe-se, portanto, que estes textos ganharam força no cenário português. Importa perceber também que além das traduções completas e fiéis ao texto original, se fez recorrente o uso de passagens do original na composição de outras obras. O tratado inédito do jesuíta português Inácio Vieira (1678-1739) outrora analisado por Magno Mello e Henrique Leitão⁹³ apresenta, entre outras referências clássicas do estudo de perspectiva, o tratado de Andrea Pozzo como base para o aprendizado de perspectiva. Neste volume escrito pelo português pode-se perceber a grande utilização de Pozzo para a realização de pinturas de perspectiva e espaços cenográficos, em meio a autores clássicos analisados por Vieira.

A título de citação, pode-se observar a circularidade da obra em textos como o excerto do segundo volume “Breve instrução para se pintar à fresco”, traduzido para o grego moderno por Panagiotis Doxaràs, em 1720, em que o autor reúne fragmentos de obras de Leonardo da Vinci, Rafael e de Pozzo. Outro tratado que parte dos tópicos assinalados em *Perspectiva pictorum et architectorum* é a obra chinesa de Nian Xiyao, intitulada *Shixue jingyun* (A ciência da visão) de 1735, em que são referidos os elementos apresentados na edição original⁹⁴.

Todo esse percurso das várias edições, transcrições e traduções do tratado de Andrea Pozzo evidenciam a circularidade tanto da técnica e dos fundamentos da perspectiva sistematizados de forma coerente e prática quanto dos modelos específicos para a produção

⁹⁰ SÃO JOSÉ, Francisco de. **Este Livro de Prespectiva, e hé tambem de Architetura de Andre Poso** Relegiozo da Companhia de Jezus e sam dous belumes de folio grande feito em Latim, e Italiano; e agora vertido, ou traduzido em Portug[u]es pelo P, p. Fr. Franc[is]co de Sam Jozé, de Pibidem. Do uzo de Frei José de Santo Antônio Vilaça, Tibães. [Manuscrito]. 1768. Biblioteca Nacional de Portugal: F.R.R. 995 e cod. 4414/4.

⁹¹ MELLO, Magno Moraes. COD. 4414: Um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa: traduzido para o português em 1768 por Fr. José de Santo Antônio Vilaça a partir do *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, SJ. **Leituras** (Lisboa), Lisboa, v. 9-10, p. 389-397, 2002.

⁹² SARAYVA, João. **Parte I da perspectiva de pintores & architectos...** em Roma pello Sr. Andre Pozo SJ... agora a favor does studiosos desta arte pouco riccos incolhida por meios mais deminuto e Composta nesta forma por João Boxbarte, calcographo Augusta vindelicorum. A custa de Jeremias Wolffio... Traduzido tudo de latim em português pelo P. João Sarayva, da cidade do Porto. FIGUEYREDO, José. **Perspectiva de pintores architectos de André Poço...** Parte II... Traduzido da Lingua Toscana no nosso idioma portuguez por Jose Figueyredo pintor na Cidade do Porto... 1732. Ambos se encontram na Biblioteca da Universidade de Coimbra, MS. 222. Cf. PALMER, 2003, p. 191, n. 88.

⁹³ MELLO, Magno Moraes; LEITÃO, Henrique. A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas: O Tractado e Prospectiva de Inácio Vieira, S.J. (1715). **Revista de história da arte**, Lisboa, v. 1, 2005, p. 95-142.

⁹⁴ CORSI, Elisabeta, 2010, p. 184-185.

pictórica e arquitetônica. Como já é sabido, são inúmeras as obras que correspondem, ainda que sutilmente, ao tratado de Pozzo, seja pela utilização do método, seja pela transposição de figuras ou elementos. A obra, portanto, encontra-se completamente inserida na tradição dos estudos sobre a perspectiva e sua ampla recepção abrirá espaço também para a crítica direta, considerando suas inovações. Não só o tratado, mas o gosto e as obras produzidas pelo autor serão postos em xeque, o que, associado a outras questões de ordem estética, pode possibilitar algumas hipóteses acerca do desuso da perspectiva arquitetônica com fins decorativos.

2.2. Fortuna crítica do tratado

Ao se tentar estabelecer a recepção crítica do tratado de Pozzo faz-se necessário, antes de mais nada, situá-lo no contexto de produção dos tratados de perspectiva, denotando, assim, os elementos que distinguem a obra das demais e que possibilitaram a sua popularidade nos circuitos de pintura. Além disso, é no desdobramento das referências que se descobrem determinadas continuidades ao longo do tempo e que fizeram com que a obra fosse extremamente aclamada no início, mas execrada décadas depois.

Além das referências habituais já conhecidas no tratado, Pozzo apresenta alguns outros pontos de conexão com as obras clássicas acerca da perspectiva. Pascal Glatigny destaca como importantes referências as obras de Vignola - que para alguns autores deu o fundamento da primeira regra - e as de Jean Dubreuil, sobretudo pelo caráter prático e didático de seu tratado. Ao mesmo tempo, sendo o tratado de Pozzo associado ao de Dubreuil, possibilitou a inserção daquele por outros autores na denominada “perspectiva jesuíta”⁹⁵. Tal noção de uma espécie de nicho específico dos membros da Companhia na produção voltada para a prática pictórica ganha relevância à medida que se associam métodos da disciplina jesuíta aos preceitos estabelecidos nos livros. Ainda assim, os tratados artísticos serão criticados segundo suas características mais evidentes e que denotam a modificação do gosto e da apreciação estética ao longo do tempo.

Serão expostos a seguir os principais textos que fizeram crítica tanto ao autor quanto ao tratado. Utilizou-se, para esse fim a cronologia bibliográfica apresentada por Vittorio De Feo, associada aos textos originais⁹⁶. Seria impraticável, contudo, apresentar todas as recensões feitas à obra, na medida que foram as pinturas realizadas as que mais deram nome

⁹⁵ GLATIGNY, 2009, p. 19. Ver também: MELLO, Magno Moraes. **Perspectiva Pictorum**. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII. Tese de doutorado. Lisboa: UNL, 2003. Sobre tudo parte III, capítulo 1 (teoria e prática da quadratura).

⁹⁶ DE FEO, 1998, p. 113-118.

ao autor e seu tratado, como referências diretas a uma atuação de Pozzo em várias frentes, como pintor, arquiteto e tratadista. Sendo assim, apenas os textos mais fecundos serão discutidos.

A primeira referência crítica de que se tem notícia foi publicada logo quando saiu o primeiro volume, em 1693, na revista especializada *Acta Eruditorum*, publicada em Leipzig no mesmo ano. Nela são evidenciados o método empregado por Pozzo que facilita a sua visualização por evitar o excesso de linhas, bem como a disposição do texto em duas línguas, ampliando as suas possibilidades com uma leitura que associa imagem e texto⁹⁷.

Após o lançamento dos dois volumes do tratado as referências começaram a se tornar mais expressivas tanto no que diz respeito ao texto de Pozzo quanto em relação à sua obra pictórica e arquitetônica. Pellegrino Orlandi (1660-1727) escreveu, em 1704, importante resenha em seu *Abecedario Pittorico*, no qual evidenciava a grandeza do tratado de Pozzo:

Se distingue a virtude deste famoso sujeito não apenas por ter servido com seus desenhos e pinturas tantos príncipes e monarcas, mas principalmente nos seus eruditíssimos livros impressos e reimpressos em Roma, com o modo mais fácil e simples de se colocar em perspectiva todos os desenhos de arquitetura, repleto de 220 belíssimos entalhes, uma parte deles oriundos da arquitetura, outra por ele mesmo desenhados e pintados em diversas cidades⁹⁸.

Interessa perceber a importância dada ao tratado, bem como à definição em seu frontispício - o “modo mais simples de se colocar em perspectiva todos os desenhos de arquitetura”. Estas definições, como exposto, se fazem presentes nas subsequentes críticas positivas, evidenciando a obra como um marco na tratadística de perspectiva.

Domenica Primerano, em importante ensaio sobre a fortuna crítica de Pozzo, estabelece que os primeiros textos críticos da obra de Pozzo são caracterizados por um evidente caráter celebrativo, baseados em uma série de “*topoi* biográficos vasarianos”, em que figuram as evidências de genialidade do autor como justificativas para a grande qualidade de suas obras. Ao mesmo tempo, são postas em relevo características de sua personalidade extremamente virtuosa, como a humildade, paciência, simplicidade, modéstia, simpatia,

⁹⁷ GLATIGNY, 2009, p. 15.

⁹⁸ “*Si distingue la virtù di questo famoso Soggetto, non solo in avere servito tanti Principi, e Monarchi di suoi disegni, e dipinti, ma maggiormente nei suoi eruditissimi Libri dati replicatamente alle stampe di Roma, spettanti al modo più fondato, e sbrigativo di mettere in prospettiva tutti i disegni d'architettura, copiosi di 220 bellissimi intagli, parte appartenenti all' architettura, e parte da esso disegnati, ed eseguiti in pittura in diverse Città*”. ORLANDI, Pellegrino Antonio. **Abecedario pittorico**, contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura. Bologna: 1704, 1719, p. 344. Veneza 1753, p. 402.

argúcia e ironia, junto a outras características que denotam seu rigor moral⁹⁹. Tudo isso contribui para a exaltação do autor, sobretudo nos primeiros anos após a sua morte nos quais os textos seguem a linha apresentada por Pellegrino Orlandi.

Contudo, há uma linha tênue que separa a exaltação positiva do autor e a crítica negativa aos modelos propostos. Em muitos dos casos ela está associada a um determinado gosto vigente que, com a ascensão de padrões estéticos, coloca em desuso práticas até então consagradas. Este processo, natural nas artes, acontece com a crítica a Pozzo e sua obra, a partir da evocação de padrões neoclássicos. Uma das práticas mais celebradas na arte de Pozzo, a saber, a reunião das artes da pintura e arquitetura, se tornou ponto chave para a crítica de suas proposições. Francesco Milizia (1725-1798) foi um dos pioneiros a estabelecer duras críticas ao artista, e suas palavras encontram eco em textos quase um século depois de sua morte. Em suas *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1781), Milizia apresenta Pozzo:

Nasceu em Trento e com 23 anos se tornou Jesuíta. Se conta que quando era cozinheiro no Colégio Romano, alguns cavalheiros alemães perceberam a sua singular habilidade na pintura, desconhecida pelos padres jesuítas, os quais rapidamente o tiraram da cozinha e o empregaram na pintura. Seria isto verdade, mas não é verossímil, que os atentíssimos Jesuítas não fossem bem informados dos talentos de seu Irmão Pozzo. Esse, no entanto, é um pintor de grande pompa. Pinta com uma velocidade incrível e se distingue especialmente na Perspectiva.¹⁰⁰

Até então, nessa breve apresentação, são evidenciadas as características já comuns da habilidade de Pozzo como pintor, e sua habilidade técnica é indiscutível. O fato de se distinguir na perspectiva e na arquitetura dá a Pozzo lugar evidente nas *Memorie* de Milizia. Contudo, é esse ponto que passa a ser discutido pelo autor em seguida, nos quais passagens e referências imediatas ao tratado são evocadas no sentido de se demonstrar a inabilidade técnica de Pozzo no que diz respeito à Arquitetura:

Quis ele [Pozzo] pôr a mão também na Arquitetura, tendo por axioma que o bom Pintor é bom Arquiteto. De seus desenhos de Arquitetura

⁹⁹ PRIMERANO, Domenica. Andrea Pozzo trecento anni dopo: la fortuna critica. In: VV. AA. **Andrea Pozzo** (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale. Trento: Museo Diocesano Tridentino, 2010. (catálogo da Mostra), p. 23.

¹⁰⁰ “Nacque a Trento, e di 23 anni si fece Gesuita. Si racconta, che mentre egli in Roma faceva il cuoco nel Collegio Romano, alcuni Cavalieri Tedeschi manifestarono la di lui singolare abilità nel dipingere, che era ignota ai Padri Gesuiti, i quali l’estrassero subito dalla cucina, e l’impiegarono alla Pittura. Ciò sarà vero; ma non é verisimile, che gli attentissimi Gesuiti non fossero ben informati de’ talenti del loro Fratel Pozzo. Costui dunque è stato un Pittore di strepito. Dipinse con una celerità incredibile, e si contraddistinse specialmente nella Prospettiva”. MILIZIA, Francesco. **Memorie degli architetti antichi e moderni**. Parma: Stamperia Reale, 1781. v. 3, p. 275.

se toca com as mãos, sendo um paralogismo. O altar de Santo Inácio na Igreja de Jesus em Roma é arquitetura do Irmão Pozzo. É este altar o mais rico de Roma, quiçá de toda Europa. Mas ainda que sua riqueza fosse quatro vezes maior, não chegaria a igualar-se à sua estranheza arquitetônica. Tem o mesmo contrassenso o suntuoso altar de São Luís Gonzaga na Igreja de Santo Inácio¹⁰¹.

A referência é clara quanto às citações de Pozzo a respeito das conexões estabelecidas entre as artes da pintura e da arquitetura. Cabe lembrar que para este, do ponto de vista do projeto, ambas as artes são semelhantes, diferenciadas apenas pelo seu modo construtivo, sendo uma fabricada com pedras e a outra com linhas e cores. A distinção para Milizia, contudo, é evidente: no que diz respeito à pintura, Pozzo é um artista indiscutível, contudo quanto à sua atuação como arquiteto deixa a desejar sobretudo nas construções fantásticas que não dizem respeito ao rigor das ordens arquitetônicas clássicas, portanto, consideradas *bizzarie*. Interessa também ressaltar a importância das obras arquitetônicas realizadas, juntamente com todo o debate que girou em torno de suas construções, e que acabam por reverberar na crítica de Milizia. De fato, o autor dos principais altares da Companhia de Jesus, - como citado por Milizia - os mais ricos de Roma, não passaria ileso ao crivo implacável dos arquitetos neoclássicos.

Se folhear um pouco os dois grandes volumes de *Prospettiva de' Pittori ed Architetti*, dados magnificamente à edição pelo mesmo Pozzo, ficará estupefato como ele possa ter delirado tão loucamente. Pedestais sobre pedestais, colunas sobre mísulas, ondulações contínuas, frontispícios quebrados, ressaltos, figuras irregulares e o que é mais assombroso: colunas assentadas, como uma serpente que quer se erguer. (...) **Quem quiser ser um Arquiteto às avessas que estude a Arquitetura de Andrea Pozzo**¹⁰².

Neste tópico da recensão fica evidente o desprezo de Milizia pela obra arquitetônica de Pozzo, ao passo que a crítica ao tratado também se torna expressiva. As invenções de Pozzo, tidas outrora como importantes avanços na arquitetura fingida são percebidas como fruto de invenções débeis de alguém que desconhece os verdadeiros preceitos da Arquitetura.

¹⁰¹ “Egli volle metter mano anche nell’Architettura, tenendo per assioma, che il buon Pittore è buon Architetto. Da’suoi disegni d’Architettura si tocca colle mani, che il creduto assioma è un paralogismo. L’altare di Sant’Ignazio nella Chiesa del Gesù in Roma è architettura di Fratel Pozzo. È questo l’altare più ricco di Roma, e forse di tutta l’Europa. Ma quand’anche la ricchezza fosse quadrupla, non giungerebbe ad uguagliare la sua architettonica stranezza. Nello stesso contrassenso è il suntuoso altare di San Luigi Gonzaga nella Chiesa di Sant’Ignazio”. MILIZIA, 1781, p. 275.

¹⁰² “Si scartabellino un poco que’due grossi volumi di *Prospettiva de’ Pittori ed Architetti*, dati magnificamente alle stampe da esso Padre Pozzo, e si rimarrà stupefatto come costui abbia potuto sì follemente vaneggiare. Piedestalli sopra piedestalli, colonne sopra mensole, ondulazioni continue, frontespizj infranti, risalti, figure irregolari, e quel che è piu mostruoso colonne sedenti, cioè storte, e guisa d’un serpe, che si vuol erger ritto in aria. (...) . Chi vuol esser Architetto alla rovescia studj l’Architettura di Fra Pozzo”. MILIZIA, 1781, p. 275-276. Grifo nosso.

As colunas assentadas, oriundas do *altare capriccioso* (II, 75), já tinham sido assinaladas por Pozzo como passíveis de crítica e ainda que fossem bem explicadas por ele, não passaram pelo crivo de Milizia. Por fim, o autor dedica a Pozzo a alcunha de “arquiteto às avessas” (*architetto alla rovescia*), que será várias vezes referida nos escritos posteriores a Milizia, permitindo assim, que a obra de Pozzo fosse cada vez mais rechaçada.

Todo o trabalho realizado por Milizia, no entanto, permite revelar algumas questões que estão inseridas no contexto de estabelecimento da crítica artística: a suposta “modernidade”, em especial o seu apreço por inovações nas estruturas arquitetônicas, lhe rendem a distinção em um meio que precisava se manter conservador para se definir como campo específico. Da mesma forma, a associação entre artes a princípio distintas (pintura e arquitetura), não corresponde ao rigor esperado pelos artistas que buscavam incessantemente uma aproximação com os ideais clássicos. Seguindo as palavras de Vittorio De Feo,

a liberdade imaginativa de Pozzo se opunha ao determinismo de Milizia: a dinâmica visão do espaço de uma profundidade perspéctica resultava incompatível com a estática frontalidade bidimensional de sua concepção racional de arquitetura¹⁰³.

Uma leitura também relevante cabe a Luigi Lanzi (1732-1810), jesuíta que escreveu importante obra denominada *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin preso al fine del XVIII secolo* (1796). Ao fazer uma análise retrospectiva, Lanzi inclui Pozzo no que chamaria de Quinta Época da Escola Romana, incluindo portanto os artistas do final do século XVII até meados do século XVIII. Ainda que tome partido por uma apreciação que desconsidere a produção do final dos seiscentos como positiva, Lanzi faz uma leitura bastante objetiva deste período que considera como decadência das belas artes em Roma. Sobre Pozzo, comenta:

Nesta época de decadência uma parte da pintura de avançou muito, e foi a perspectiva: mérito do P. Andrea Pozzo Jesuíta, nativo de Trento. (...) Ocupa lugar de honra entre os ornadores apesar de que suas composições seriam mais perfeitas diminuindo-as bastante dos vasos, festões, de *putti* sentados sobre cornijas do que acrescentando-as: mas este era o gosto do século¹⁰⁴.

Há que se considerar a diferença entre as críticas apresentadas por Milizia e Lanzi. De imediato, este último se ocupa em procurar entender o artista em seu contexto, ainda que o

¹⁰³ DE FEO, 1998, p. 9.

¹⁰⁴ “In questa epoca di decadenza una parte della pittura si avanzò molto, e fu la prospettiva; merito del P. Andrea Pozzo Gesuíta, nativo di Trento. (...) Onorato luogo occupa fra gli ornatisti; ancorchè le sue composizioni si perfezionerebbono sminuendole piuttosto di vasi, di festoni, di *putti* sedenti su’ cornicioni, che accrescendole; ma questo era il gusto del secolo”. LANZI, Luigi. **Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin preso al fine del XVIII secolo**. Bassano, 1796. (3ª ed. 1809)

gosto da época não fosse mais valorizado. Além disso, as habilidades de Pozzo também são entendidas nessa conjuntura, o que permite certa liberdade na execução de obras carregadas de invenções modernas¹⁰⁵.

A relação da crítica especializada com a obra e biografia de Pozzo irá mudar consideravelmente no século XIX. Segundo Primerano,

a viva polémica que, na virada do século, havia dividido a crítica entre defensores e detratores de Pozzo, no curso dos Oitocentos parece se acalmar. O interesse pelo artista se apaga; o mesmo sucede com o tratado que, diferentemente do que ocorrera no século precedente, só foi reimpresso uma só vez em 1840¹⁰⁶.

Cabe ressaltar, contudo, a permanência de determinados discursos, sobretudo a eficácia da retórica e das metáforas utilizadas por Milizia. O famoso Conde Leopoldo Cicognara (1767-1834), possuidor de uma das mais vastas bibliotecas de tratados artísticos e autor de importantes obras sobre arte escreveu sobre Pozzo em seu *Catalogo Ragionato* (1821), bem como em sua *Storia della Scultura* (1818). Nesta última, interessa de imediato apresentar que Pozzo é definido, em índice remissivo, como um “trentino perspético e arquiteto de péssimo gosto”¹⁰⁷. Ainda que sucintamente, o texto reflete as mesmas características dos detratores de Pozzo, em que sua habilidade técnica em perspectiva, indiscutível, é obliterada pelo seu gosto duvidoso em arquitetura :

“Também aquele famoso P. Pozzi (sic) que morreu em Viena em 1709 - grande perspético, e arquiteto do gosto mais detestável que já fora conhecido na Itália - era Trentino, e surgiu na última metade do século XVII”¹⁰⁸.

Uma das grandes referências para o estudo da produção livreira jesuíta, o autor e editor da monumental *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jèsus*, Carlos Sommervogel (1834-1902), apresenta, nos fins do século XIX, uma leitura pautada na bibliografia já comentada, servindo de base para o argumento recorrente da distinção entre o perspético e o arquiteto: “... a abóbada de Santo Inácio é sua obra mais vasta. É sem rival

¹⁰⁵ PRIMERANO, 2010, p. 29.

¹⁰⁶ PRIMERANO, 2010, p. 29.

¹⁰⁷ CICOGNARA, Leopoldo. *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX...* Veneza, 1818. vol. III.

¹⁰⁸ “Anche quel famoso P. Pozzi [sic] che morì in Vienna nel 1709 gran prospettico, e architetto del gusto più detestabile che siasi conosciuto in Italia, era trentino, e fiorì nell’ultima metà del XVII secolo (...)”. CICOGNARA, 1818, p. 107.

entre os pintores de perspectiva; mas se [Pozzo] foi um grande pintor, o seu gosto em arquitetura está longe de merecer o mesmo elogio”¹⁰⁹.

A título de síntese, importa ressaltar como esses textos impulsionaram uma corrente bibliográfica que relegou o trabalho de Pozzo a uma posição menos privilegiada que havia adquirido durante o século XVIII. Só no século XX esses argumentos serão revistos, junto à pesquisa que valorizava e discutia os pressupostos da produção artística do período. Esses trabalhos suscitaram uma ampliação da análise, não mais pautada em juízos estéticos, o que permitiu o reconhecimento da atividade de Pozzo não apenas na sua expressa habilidade como perspéctico como também na sua obra arquitetônica e mais recentemente pictórica sem o uso da perspectiva¹¹⁰.

Toda essa exposição visa inserir o autor e sua produção no contexto da crítica artística, apresentando as oscilações nas mais diversas referências. Para o estudo em questão se faz necessário perceber como determinadas críticas puderam ser apropriadas e evocadas e, no que tange a sua obra literária, ampliaram ou diminuíram a sua circulação¹¹¹. Como já dito, se durante a primeira metade do século XVIII o tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* obteve grande difusão nas mais diversas vias, o século XIX só irá conhecer uma nova edição. Tal fato pode explicar o declínio do uso do método pozziano, já na segunda metade do século XVIII, associado ao desuso paulatino da perspectiva na decoração de tetos e outros suportes¹¹².

Contudo, em outras áreas mais distantes do centro italiano se viu a perspectiva ainda em pleno florescimento no período. A circulação do tratado era evidente, no final do século XVIII e início do XIX, seja fisicamente, seja na circulação em partes avulsas, como gravuras. Nesta próxima seção serão evidenciados os indícios de circulação do tratado em terras brasileiras e as possibilidades de produção artística associadas a ele.

¹⁰⁹ “La voute de l’église de Saint Ignace est son ouvrage le plus vaste. Il est sans rival parmi les peintres de perspective; mais s’il était habile peintre, son goût en architecture est loin de mériter les mêmes éloges”. SOMMERVOGEL, Carlos. *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus...* 1869- 1876, p. 2142- 2143.

¹¹⁰ PRIMERANO, 2010, p. 29-30.

¹¹¹ Acrescente-se a esse fato a extinção da ordem Jesuíta em 1773 pelo papa Clemente XIV, que pode ter provocado a diminuição no crédito às obras realizadas por membros da Companhia de Jesus.

¹¹² Sobre o tema ver: MATTEUCCI, Anna Maria. La crisi della pittura di quadratura nella seconda metà del Settecento. In: FARNETI, Fauzia. LENZI, Deanna (orgs). **Realtà e illusione nell’architettura dipinta**. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Firenze: Alinea editrice, 2006, p. 13-28.

1.5.) *Perspectiva Pictorum et Architectorum* no Brasil

Tendo em vista a diversidade de edições e reimpressões do tratado, procuramos estabelecer as possibilidades de presença direta nas bibliotecas e arquivos brasileiros. Cabe ressaltar que mesmo a real presença do tratado no país não estabelece nenhum parâmetro de análise que possa se relacionar à produção pictórica propriamente dita, mas nos possibilita perceber aspectos relativos à edição e circulação da obra.

São praticamente nulas as referências sobre a presença do tratado nas bibliotecas brasileiras. A dificuldade em se estabelecer um levantamento sistemático vai de encontro aos problemas oriundos da falta de catalogação e sistematização dos livros e, mesmo nas bibliotecas mais recentes, a escassez de informações sobre a procedência das obras. Outra dificuldade encontrada foi a existência física do tratado: enquanto a pesquisa relacionava os acervos que poderiam conter a obra em questão, ao procurá-los não tivemos acesso devido à inexistência destes nas prateleiras.

Ainda assim, as referências nos permitem entrever a presença do tratado, ainda que em um período mais alongado. É o caso, por exemplo, da localização de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* nas estantes da antiga Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. No catálogo de meados do século XIX redigido por Félix-Émile Taunay¹¹³ figura o tratado dando a exata indicação de sua edição e publicação.

Outra presença do tratado torna-se evidente na Bahia. Luiz Freire, em seu trabalho sobre a talha neoclássica, remete-se ao tratado como um importante instrumento de divulgação dos modelos que, mesmo barrocos, apresentaram apropriações na construção dos retábulos baianos¹¹⁴. A presença do tratado no mosteiro de São Bento, revelou a possibilidade de circulação do estudo da perspectiva interna à ordem, o que poderia ser um indício de aprendizado que ultrapassava os limites do mosteiro. Contudo, não se tem informações mais precisas acerca da edição ou ainda de um uso específico para a prática da pintura a partir do tratado.

Finalmente temos as Minas Gerais em que se encontram indícios de dois volumes de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* - provavelmente adquiridos no século XIX - e uma

¹¹³ Catálogo transcrito por Alfredo Galvão em 1957, remetendo-se ao manuscrito de Taunay, provavelmente elaborado em 1850. Catálogo da Biblioteca com indicação das obras raras ou valiosas. Cf. GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 81, Jul. 2008.

¹¹⁴ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006, p. 352.

importantíssima referência documental da presença do tratado em biblioteca particular. A primeira delas é a da Biblioteca do Caraça.

Nesta biblioteca encontramos a referência (no catálogo de fichas avulsas denominado “cimélio”) a duas obras relacionadas ao tratado. A primeira delas¹¹⁵ indica o termo “*Prospettiva di Pittori et Architetti / Andre Pozzo / Em latim: Perspectiva pictorum et architectorum [sic] / Andreae Putei*” publicado no ano de 1717. Trata-se, portanto, da edição romana do primeiro volume da obra, em latim-italiano, publicada por Antonio de Rossi. A outra referência indica outro volume, já de 1719¹¹⁶: “*Perspectivae pictorum atque architectorum I pars a Fr. Andrea Puteo SJ a Joanne Boxbarth Chalcographo*”. Como referido, é também apenas o primeiro volume da obra, mas na edição mais divulgada, in quarto, oferecida pela oficina de Jeremiae Wolfii, em Augsburg (*Augusta Vindelicorum*).

Infelizmente, em virtude do incêndio que acometeu a biblioteca no final do século XX e possíveis perdas e extravios, nenhum dos volumes descritos foi de fato localizado. Desse modo, ficam em aberto algumas questões que se tornam impossíveis de serem respondidas. Curiosamente, no verso de uma das fichas consultadas, encontramos uma pequena referência anônima, já do século XX, de um possível porquê da presença destes volumes na biblioteca, e que atestam o uso das obras:

Os superiores do Caraça, no século passado, foram quase todos constructores: Padre Sipolis, Boavida, Clavelin. Por isso estudavam arquitetura como o prova a grande coleção de livros que deixaram sobre a arte de construir e ornar¹¹⁷.

A referência documental da presença do tratado aparece, primeiramente, nas pesquisas realizadas por Antônio dos Santos e Selma Miranda nos arquivos da Biblioteca Antônio Torres, em Diamantina. Trata-se do inventário *post-mortem* de Caetano Luiz de Miranda (c. 1770 –1837)¹¹⁸ que, entre outros afazeres, exerceu o ofício de pintor no Tijuco. Esse importante pintor foi alçado recentemente, por estes pesquisadores, ao rol dos mais expressivos pintores mineiros, sobretudo após a revisão de atribuições de pinturas¹¹⁹. O riquíssimo rol de bens do falecido Caetano Miranda corresponde a nada menos do que sete dias de inventariação, em que foram elencados todos os seus pertences, incluindo aí

¹¹⁵ BIBLIOTECA do Caraça. Cimélio 285.

¹¹⁶ BIBLIOTECA do Caraça. Cimélio 287.

¹¹⁷ BIBLIOTECA do Caraça. Cimélio 287 (verso).

¹¹⁸ MUSEU DO DIAMANTE / BIBLIOTECA ANTÔNIO TORRES – IPHAN. Cartório do 2º Ofício. Maço 175. Inventário de Caetano Luiz de Miranda.

¹¹⁹ SANTOS, Antônio Fernando B. e MIRANDA, Selma Melo. Artistas pintores do distrito diamantino: revendo atribuições. In: IV COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: A arte no mundo português dos séculos XVI a XIX: confrontos, permanências, mutações. 1999, Salvador. *Atas...* Salvador: Museu de Arte Sacra, Universidade Federal da Bahia, 2000. p. 411-428.

instrumentos de pintura, quadros e gravuras, além de uma vastíssima biblioteca de 109 títulos, correspondendo a 301 volumes¹²⁰. Dentre tantos títulos, contudo, figura apenas dois livros relacionado às artes, sendo um deles a obra “Prespectivas dos pintores in follio dois volumes”, totalizando 10\$000 réis pelos inventariantes¹²¹ (por comparação valor/volume, a obra mais bem avaliada de toda a biblioteca). Como assinalado por Magno Mello,

Entre os seus bens [de Caetano Luiz de Miranda] (...) particularmente importante são os dois volumes “in follio” da obra “Prespectiva dos Pintores” (...). Ora, trata-se de uma das mais importantes informações para o estudo da pintura de tetos especificamente nesta região, como para todo o conjunto da pintura decorativa no Brasil colonial. O livro em questão acima citado não é outro senão o tratado de perspectiva do jesuíta Andrea Pozzo, amplamente estudado e difundido em Portugal, e que em finais do século XVIII/ início do século XIX, fazia parte da biblioteca particular de um artista local nascido já em Diamantina (...) ¹²².

Sem qualquer referência à edição, ano de publicação, acreditamos ser algumas das primeiras versões do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, logo após o lançamento do segundo volume, uma vez que é referida como *in folio*, divergindo-se da comum versão *in quarto* já apresentada (da imprensa de Augsburg).

Essas referências, quando deslocadas, suscitam pouco interesse sobretudo pela escassez de informação. Mas no caso da presença do tratado no inventário de Caetano Luiz de Miranda, são muitas as possibilidades de relações. Ainda que o inventariado tenha falecido no final da década de 30 do século XIX, entende-se que o volume pode ter sido adquirido em momentos anteriores à data, sobretudo porque, ao menos no ambiente europeu e com as duras críticas de que a obra foi alvo (como visto na seção anterior), pôde se perceber uma diminuição nas publicações do tratado. Logo, mesmo que os volumes tenham chegado à mão de Caetano no princípio do século, já denotam a presença destes nas terras mineiras. E sendo Caetano um pintor reconhecido poderia ter utilizado do tratado na sua prática pictórica.

Importa também ressaltar a possibilidade avultada por Antônio dos Santos e Selma Miranda de que Caetano Luis de Miranda tenha trabalhado com José Soares de Araújo, o famoso guarda-mor responsável pela maioria das pinturas do distrito diamantino e que é referência para as pinturas na região. Em posse de Caetano Miranda, o tratado poderia ter

¹²⁰ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**, p. 131.

¹²¹ MUSEU DO DIAMANTE / BIBLIOTECA ANTÔNIO TORRES – IPHAN. Cartório do 2º Ofício. Maço 175. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, f. 40.

¹²² MELLO, 2003, p. 596.

estado também nas mãos do guarda-mor, o que evidencia a circulação das ideias ali apresentadas em toda a região.

Mais do que tentar estabelecer as conexões com a produção artística a partir da existência física do tratado, cabe observar em que medida as próprias pinturas dão indícios de leitura da obra pozziana, não apenas nas referências explícitas mas também na compreensão das regras da perspectiva e da composição dos desenhos para as pinturas de forros. É evidente a presença do tratado no Brasil - e em particular nas Minas Gerais - não por sua existência real, mas por um conjunto de referências diretas e indiretas, como se verá na próxima parte.

PARTE II***A pintura de perspectiva em Minas Gerais***

PARTE II – A pintura de perspectiva em Minas Gerais

Para estabelecermos uma relação entre as propostas de ornamentação apresentadas por Andrea Pozzo no tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e as pinturas produzidas em Minas Gerais durante a segunda metade do século XVIII e primeira do século XIX é necessário situar dois parâmetros de análise. Primeiramente, como o objetivo aqui é apresentar as referências, diretas ou indiretas, ao tratado, selecionamos dentre os vários tetos de templos religiosos existentes em Minas Gerais apenas aqueles que, obedecendo ao extenso marco temporal, tivessem alguma relação com a arquitetura fingida. Dentre estes, foram ainda elencados aqueles que, tendo tal estrutura, apresentassem um maior conteúdo de elementos a serem analisados, excluindo portanto as pinturas que apresentassem apenas a tarja central ou elementos básicos de continuidade do suporte, nomeadamente os balcões ou muros-parapeito¹²³. Com este recorte, chegamos a um total de 25 pinturas¹²⁴, compreendendo grande parte do território e com grandes diferenças entre si. Contudo, a escolha de um espectro grande de referências nos permite uma leitura abrangente e que dê conta das possibilidades de relação direta com o tratado e entre as próprias obras analisadas.

Em segundo lugar, cabe ressaltar que a forma de exposição da análise aqui empreendida procura aproximar-se da lógica do tratado de Andrea Pozzo. Após o processo de seleção e análise pormenorizada de cada uma das pinturas realizado durante a pesquisa optamos por apresentar os elementos mais significativos presentes em todas elas, de modo a perceber os principais motivos decorativos empregados e as formas de execução mais recorrentes¹²⁵. Deste modo, optamos por abrir a exposição com uma breve discussão das propostas de tipologias mais abrangentes estabelecidas pela historiografia para, em seguida, dividir o texto, assim como indiretamente presente no tratado, em três momentos: as estruturas arquitetônicas e seus elementos singulares; as formas decorativas “animadoras” das pinturas; e, por fim, a estrutura como um todo e sua relação com os elementos reais. Acreditamos que assim poderão ser melhor trabalhados os elementos que concernem à pintura de perspectiva em solo mineiro.

¹²³ Adiantamos aqui que as pinturas evocativas e os aspectos iconográficos religiosos não serão abordados, salvo nos casos em que tiverem uma estrita relação com a estrutura arquitetônica.

¹²⁴ No anexo deste trabalho encontram-se as imagens e suas respectivas informações adicionais (localização, datação, autoria e suporte).

¹²⁵ Desse modo, para se ter uma noção da obra como um todo, além de seus elementos estruturais analisados, sugerimos que se recorra ao anexo em que as pinturas são apresentadas de maneira integral.

CAPÍTULO 3 - DEFINIÇÕES DE TIPOLOGIAS

No que diz respeito à leitura das pinturas de perspectiva como um todo temos a documentação mais farta baseada na historiografia, que pretendeu inventariar e definir tipologias específicas para categorizar as pinturas. Cada uma das categorias apresentadas visa ao mesmo tempo elencar distinções entre as pinturas, assim como associá-las entre si por aspectos variados, não apenas do ponto de vista cronológico e regional (uma vez que a utilização de determinadas formas se estendem no tempo e no espaço), mas principalmente formal. Serão três as tipologias analisadas a seguir, correspondendo às pesquisas realizadas por Carlos Del Negro, Myriam Ribeiro e pelo grupo sob coordenação de Affonso Ávila.

Na *Contribuição...* e *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira*¹²⁶, Carlos del Negro apresenta uma primeira tentativa de se estabelecer tipologias específicas para a correta categorização das pinturas em Minas Gerais. A distância temporal entre as duas obras e o escasso conhecimento sobre a pintura no norte de Minas quando da publicação da *Contribuição...* delineiam o fato do trabalho analítico ser dividido em duas partes que se complementam mas que, com a introdução das pinturas do norte e outras não anteriormente analisadas (como o caso de São Miguel do Cajuru – Arcângelo) exigiram uma reorganização na definição de tipologias, quando da publicação do segundo volume.

São quatro os modelos iniciais estabelecidos por Del Negro. O primeiro deles associa-se unicamente ao da capela-mor da matriz de Cachoeira do Campo, realizada por Antônio Rodrigues Belo (1702 – pós 1755) em 1755 (**anexo 01**). Contudo, a obra que ali é apresentada foi posteriormente revista pelos historiadores que constataram a existência de uma pintura subjacente, sendo esta muito provavelmente a de verdadeira autoria de Antônio Rodrigues Belo. Aquela que ali se encontra é, na verdade, uma repintura sobre a trama arquitetônica parcialmente revelada com os estudos para o seu restauro¹²⁷. Se para Del Negro esta forma não se desenvolve por questões da estrutura arquitetônica, acreditamos não poder ser considerado um modelo por não se ter a noção completa do que seria a verdadeira pintura de

¹²⁶ DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958 (Publicações do IPHAN, nº 20.). DEL NEGRO, Carlos. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira – Norte de Minas**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979 (Publicações do IPHAN, nº 29).

¹²⁷ Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial. **Barroco**, Belo Horizonte, n.10, 1978, p. 31. Agradeço também por esta informação à Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos, em discussão durante o exame de qualificação desta dissertação.

Belo, aquela que é a pioneira da ornamentação pictórica em perspectiva (documentada) em território mineiro¹²⁸.

O segundo modelo segue a ordenação cronológica e tem como base a pintura da capela-mor da Sé de Mariana, de 1760 e de autoria de Manoel Rebelo e Sousa (at. 1752-1775) (**anexo 02**). Del Negro assim define o modelo: “sobre um embasamento assenta uma ordem arquitetônica de colunas geminadas com entablamento corrido circular”¹²⁹. Em uma outra abordagem, pode ser também entendido esse modelo pelo uso da perspectiva com ponto de fuga central, em que as linhas convergem para um único ponto no centro da composição, exigindo uma visão frontal do espectador. A partir deste modelo temos os desdobramentos e exemplificações, como no caso citado, a capela-mor da igreja de Santo Antônio, em Ouro Branco (**anexo 03**).

O terceiro modelo, dentre eles o que possui mais exemplares, é apresentado a partir da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas, realizado por Bernardo Pires da Silva em 1773-75 (**anexo 04**), em que se tem o alçamento de “um teto-quadro por meio de uma trama de enrolamentos deixando campos abertos para o exterior”¹³⁰, e acrescido de balcões em que figuram personagens da história bíblica ou eclesiástica. Esse partido é definido por uma associação entre as pinturas que Del Negro denomina como “Escola de Mariana”. Mesmo as pinturas que apresentam estruturas arquitetônicas (colunas, pilastras e arcos, ao contrário da trama de enrolamentos) são incluídas neste modelo, em que o objeto principal é a sustentação de um quadro central e se configura um espaço vazio entre as estruturas sustentantes, à maneira de um dossel.

As variações deste modelo ocorrem com o uso de elementos arquitetônicos para a sustentação do quadro central. Como representantes destas incluem-se as pinturas executadas por João Nepomuceno Correa e Castro (17??-1795) entre 1777 e 1787 na nave do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas (**anexo 05**) e da capela-mor do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana, de autoria de Antônio Martins da Silveira (at. 1761-1782) em 1782 (**anexo 06**). A igreja de Nossa Senhora do Rosário em Santa Rita Durão apresenta um padrão de composição bastante semelhante ao do Santuário de Congonhas, tanto na capela-mor quanto na nave realizados por João Batista de Figueiredo¹³¹ em 1792,

¹²⁸ DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira...**, 1958, p. 131.

¹²⁹ DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira...**, 1958, p. 131.

¹³⁰ DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira...**, 1958, p. 132.

¹³¹ João Batista de Figueiredo aparece com cerca de 15 anos no libelo civil de 1760 e sua obra final é a pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Santa Rita Durão (distrito de Mariana), portanto sua atuação abarca praticamente toda a segunda metade do século XVIII. ALVES, Célio Macedo. Minas Colonial:

correspondendo, na primeira, à trama de enrolamentos sustentantes do quadro central, enquanto na segunda já se encontram elementos arquitetônicos estruturados (**anexos 07 e 08**).

Continuando o terceiro modelo, Del Negro apresenta aquele que é considerado um dos expoentes na pintura de arquitetura em Minas Gerais, o marianense Manoel da Costa Ataíde (1762-1830). Em virtude de suas obras, o pintor é a grande referência para as pinturas realizadas a partir dos primeiros anos do século XIX, renovando o panorama pictórico em solo mineiro. Sua atuação em Ouro Preto, Ouro Branco, Santa Bárbara, Mariana e Itaverava (**anexos 09 a 13**) é tida como referência para obras posteriores e pode ser também conjecturado que, por seu extenso marco temporal, encerra o desenvolvimento da pintura de perspectiva em Minas Gerais.

Por fim, o último dos modelos é aquele em que são apresentadas estruturas arquitetônicas mais simplificadas (balcões, púlpitos e muros-parapeito), apropriadas para abóbadas pequenas e estreitas com um quadro central ou tarja. A singularidade está no fato de não haver trama arquitetônica sustentante, ou seja, não há relação entre a tarja central e a base da arquitetura. O exemplo maior para esse modelo é o teto da nave da igreja de Bom Jesus do Matosinhos de Itabirito. Se cotejarmos a estrutura dessa nave poderemos incluir aí aquela de Cachoeira do Campo, por apresentar as mesmas características: um muro-parapeito do qual sobressaem púlpitos ou balcões, deslocado de uma visão ou quadro central e frontal envolto em nuvens.

É na *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira* que Carlos Del Negro apresenta pinturas bastante divergentes de Ouro Preto e adjacências. Com a pesquisa realizada com base em Diamantina, o foco passou a ser as pinturas realizadas por autores específicos, como José Soares de Araújo e Manoel Antônio da Fonseca além de seus supostos discípulos. Apresenta, nessa realidade, seis tipologias distintas, com alguns poucos exemplares, além de uma última que retoma ao modelo III da obra anterior, em que as pinturas são associadas a discípulos de Manoel da Costa Ataíde¹³².

O primeiro dos modelos da *Nova Contribuição...* é a pintura de José Soares de Araújo em Diamantina, Couto de Magalhães e Inhaí (**anexos 14 a 18**). Por se tratar de uma pintura que apresenta rica trama arquitetônica associada ao painel central, define esta tipologia como “pinturas de perspectiva”, muito provavelmente pela profusão de formas arquitetônicas obedecendo, via de regra, aos preceitos geométricos da perspectiva. Interessa notar que a base

pintura e aprendizado – o caso exemplar de João Batista de Figueiredo. **Telas e Artes**, Belo Horizonte, nº 15, 2000.

¹³² DEL NEGRO, Carlos. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira...**, 1978, p. 217-250.

de comparação das pinturas do norte de Minas ainda são as obras de Ataíde, e são a partir delas que se podem estabelecer elementos de distinção, como definido por Del Negro, em nota:

A mais evoluída pintura do G. M. José Soares de Araújo – capela-mor de Conceição de Couto de Magalhães – comparada às pinturas de perspectiva de Ataíde, revela poucas áreas vazadas, portanto menos leveza, ornamentação simétrica e pobreza de cores. A pintura colorida de seu discípulo, na capela-mor de S. Gonçalo do Rio das Pedras, não tem a delicadeza e a variedade policrômica da paleta do Ataíde¹³³.

Na continuidade dos modelos, Del Negro apresenta duas outras formas composições, definidas pelos elementos que as compõem: o segundo modelo apresenta a relação das pinturas com “balaustradas laterais e tarja ao centro do forro”, ao passo que o terceiro revela pinturas com “balaustradas laterais, arcos e visão ao centro do forro” e suas respectivas simplificações (apenas balaustrada, tarja, arcos ou visão). Os outros dois padrões seguem a definição em que as balaustradas são substituídas por muros-parapeito e presença de tarja ao centro do forro, deslocada do muro (IV) ou ainda apenas a presença da tarja (V). E, por fim, os últimos modelos retomam a tradição dos painéis ou caixotões portugueses (ainda que realizados no final do século XVIII em diante), com os exemplos da nave da igreja de São José e da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, ambas em Itapanhoacanga, ambas provavelmente de autoria de Manoel Antônio da Fonseca¹³⁴.

O último dos modelos sintetiza as duas Contribuições de Carlos del Negro, por retomar os aspectos demonstrados no primeiro volume e associar pinturas de localidades díspares à figura de Manoel da Costa Ataíde e seus discípulos. A distinção entre os dois expoentes (Araújo e Ataíde) é mais uma vez retomada, dando a característica fundamental da pintura do pintor marianense:

Com três décadas de diferença em relação a J. Soares de Araújo, surgira, na Comarca de Vila Rica, Manuel da Costa Ataíde, cujos discípulos atuaram na Comarca do Serro Frio. No ambiente em que viveu Ataíde, a trama pintada nos tetos, que simulava sustentar o quadro, era mais leve, apresentava grandes interstícios e, quando os principais sustentantes pertencessem a uma ordem arquitetônica, dispunham-se apenas sobre a parte média das paredes laterais da nave, deixando grandes campos abertos para o exterior¹³⁵.

O grupo de pinturas acima relacionado corresponde ao modelo III da *Contribuição...*, analisado anteriormente. Carlos Del Negro associa essas obras a discípulos de Ataíde, enfatizando a existência da trama arquitetônica e do teto-quadro, demarcando a estrutura em

¹³³ DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira...*, 1978, p. 231, nota 29.

¹³⁴ Passamos rapidamente por esses modelos por se distanciarem da seleção para esta pesquisa. Cf. DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira...*, 1978, p. 232-245.

¹³⁵ DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira...*, 1978, p. 246.

dossel definida no volume anterior. Correspondem a esse modelo as pinturas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo (**anexo 19**) e da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário, ambas no Serro; da nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Itapanhoacanga; da capela-mor e da antiga nave de São Miguel em São Miguel do Cajuru (antigo Arcângelo, distrito de São João del Rei) (**anexo 21**); e a capela-mor da matriz de Sant'Ana em Congonhas do Norte, a única delas com autoria definida (Manoel Antônio da Fonseca)¹³⁶.

Essas tipologias apresentadas por Del Negro nas duas obras citadas são satisfatórias na medida que fornecem parâmetros estilísticos com base na composição das pinturas. De uma pintura mais complexa e cerrada do ponto de vista da composição para uma bem mais simplificada e pouco ornamentada, temos definições que abarcam a maioria das pinturas em território mineiro durante os séculos XVIII e XIX. Contudo essa leitura não leva exatamente às definições dos estilos recorrentes (sobretudo a difícil distinção entre barroco e rococó na pintura mineira) que serão melhor trabalhadas por Myriam Oliveira.

São três os trabalhos de Myriam Oliveira que apresentam definições de tipologias para a pintura de perspectiva em Minas Gerais. Os dois primeiros correspondem à publicação na revista *Barroco*, em 1978 e 1983, *A pintura de Perspectiva em Minas Colonial*¹³⁷. A síntese destes trabalhos pode ser encontrada na grande obra da autora, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*¹³⁸, em que uma nova abordagem é utilizada e as contribuições anteriores são revistas.

A autora estabelece nos artigos citados a definição de dois ciclos, barroco e rococó, para a pintura mineira. Cabe destacar que tal definição, que em muitos casos é bastante imprecisa, é discutida como um ponto a ser considerado na classificação das pinturas:

A própria existência de um ciclo barroco, precedendo o ciclo rococó da pintura de perspectiva em Minas, é por exemplo questão que nunca foi colocada de maneira precisa, sendo muitas vezes atribuída primordialmente a diferenças pessoais de estilo ou de escolas regionais a enorme distância que vai entre um forro do guarda-mor José Soares de Araújo e um de Manuel da Costa Athaide¹³⁹.

Em virtude das dificuldades de datação e autoria da pintura da igreja de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, Myriam Ribeiro estabelece como marco a

¹³⁶ DEL NEGRO, Carlos. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira...**, 1978, p. 248-250.

¹³⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial. **Barroco**, Belo Horizonte, n.10, 1978, p. 27-37. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 12, 1983. p. 171-180.

¹³⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

¹³⁹ OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial..., 1978, p. 31.

pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Padre Faria), em Ouro Preto (**anexo 22**). Esta pintura enquadra-se, de acordo com a autora, no período que vai de 1740 a 1755, no qual a capela foi totalmente reconstruída¹⁴⁰. Sendo assim, as obras pertencentes a esse ciclo relacionam-se temporalmente a ela, incluindo nesse escopo o forro da capela-mor da Sé de Mariana (1760) e da nave da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto (1768), ambas de autoria de Manoel Rebelo e Souza. O último desses exemplos, a nave de Santa Efigênia, já apresenta o motivo da rocalha, preparando o terreno para as grandes manifestações do rococó típicas da região de Ouro Preto (**anexo 24**). Outros exemplos ainda são citados salientando que, possivelmente, devido às constantes modificações nos templos, muitas obras se perderam no tempo, ultrapassando o número do qual se tem notícia na atualidade.

Para a autora, o exemplo maior do ciclo barroco da pintura de perspectiva em Minas Gerais é a cidade de Diamantina e seu entorno, com a figura exponencial do guarda-mor José Soares de Araújo. A defasagem da atuação do pintor em relação às primeiras manifestações da pintura barroca em Ouro Preto é salientada, uma vez que as suas obras se destacam a partir da década de 60 do setecentos, ao mesmo tempo em que se percebe, por sua influência, a manutenção do gosto na região até o final do século XVIII¹⁴¹. Seguindo a leitura do fazer pictórico de José Soares de Araújo, são apresentadas as primeiras manifestações do rococó naquela localidade, bem como as possibilidades de desdobramento da pintura do guarda-mor em outros espaços, com seus discípulos.

O segundo ciclo, ou o ciclo rococó, retoma por precursora a pintura da nave da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, ainda que ali o motivo da rocalha esteja bastante deslocado em relação ao restante da composição. É na capela-mor do santuário do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas, que se tem o desenvolvimento pleno da pintura regida pelo gosto rococó, retomando não apenas a leitura de Del Negro em relação à composição (trama arquitetônica sustentante e enrolamentos) como também o uso constante das aplicações de rocalhas. A ênfase nesse período, contudo, recai na figura de Manoel da Costa Ataíde, que inicia, a partir dos primeiros anos do século XIX, “um novo período do ciclo rococó da pintura de perspectiva na região de Ouro Preto”¹⁴². O esquema compositivo de suas obras retoma o anterior, em que se encontra

um medalhão ricamente emoldurado de rocalhas, formando no centro da abóbada uma espécie de baldaquino suntuoso, sustentado por quatro

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial..., 1978, p. 32.

¹⁴¹ OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial..., 1978, p. 35-36.

¹⁴² OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó, 1983, p. 173.

possantes pilastras interligadas por arcos plenos, sobre os quais repousam diretamente as laterais da moldura do medalhão¹⁴³.

A autora relaciona também outros esquemas compositivos adotados na região de Ouro Preto, levando em consideração aquele que reduz a estrutura arquitetônica a um muro-parapeito contínuo e um centro amplo de espaços vazios no qual é inserido o medalhão, deslocado da arquitetura pintada.

Já fora do circuito ouro-pretano, despontam as regiões de São João del Rei, Sabará e Diamantina, que também correspondem ao ciclo apresentado anteriormente. No caso destas cidades, o que se percebe é uma leitura voltada para as características individuais dos pintores e suas relações com os centros de produção. Manoel Vitor de Jesus (at. 1782-1827) e Joaquim José da Natividade (at. 1785-1824) são os nomes levantados para a região de São João del Rei. A este último pintor, inclusive, é feita a atribuição por comparação estilística da igreja de São Miguel em São Miguel do Cajuru (antigo Arcângelo), distrito de São João del Rei. O mesmo acontece com as atuações de Joaquim Gonçalves da Rocha (at. 1812-1831) em Sabará e de Silvestre de Almeida Lopes (at. 1764-1796), no Serro, esta atribuição debatida por Antônio dos Santos e Selma Miranda em favor de Caetano Luiz de Miranda¹⁴⁴.

Com estas definições a autora conclui a análise das pinturas no território mineiro. O tema foi reexposto quando da pesquisa específica sobre a temática rococó apresentada em *O Rococó religioso e seus antecedentes europeus*. Nesta obra, por trabalhar exclusivamente com a temática do estilo rococó, Myriam Ribeiro parte para duas definições bastante claras que acompanham o processo de desenvolvimento da linguagem rococó e o amplo uso das formas. Marcando a fase do estilo com a introdução do motivo da rocalha na nave de Santa Efigênia em Ouro Preto, estabelece a primeira fase da pintura de perspectiva rococó que abarca o final do século XVIII (1770-1800) incluindo todos os exemplares anteriormente citados. Para a definição da segunda fase, portanto, figuram novamente as pinturas realizadas por Manoel da Costa Ataíde e sua influência, até o ano de 1830 (data de seu falecimento).

Por fim, a obra *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*¹⁴⁵ procura estabelecer, no verbete “Pintura no Período Colonial Mineiro”, a distinção entre dois

¹⁴³ OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó..., 1983, p. 173.

¹⁴⁴ SANTOS, Antônio Fernando B. dos, MIRANDA, Selma Melo. Artistas pintores do distrito diamantino: revendo atribuições. COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 1999, Salvador. *Atas...* Salvador, 2000. p. 411-428.

¹⁴⁵ ÁVILA, Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação**. 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e culturais, 1996.

grandes períodos da arte no território. O primeiro deles demarcado até os anos de 1755, é o da pintura de caixotão (ou painéis retangulares) definindo não apenas o espaço dos tetos mas também das paredes, desenvolvendo-se nas pinturas parietais. Os grandes exemplos dessa tipologia são as pinturas na capela de Nossa Senhora do Ó e de Nossa Senhora do Carmo, ambas em Sabará e a igreja de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto. Note-se que a data limite é definida pela pintura da capela-mor de Cachoeira do Campo que, documentalmente, corresponde ao primeiro exemplar da pintura de perspectiva no solo mineiro.

O segundo período apresentado no verbete é aquele a partir da data de 1755 e define toda a pintura de perspectiva (ou seja, praticamente todos os grandes representantes da pintura no território) abarcados em três grandes partidos considerados fundamentais, delimitados inicialmente por marcos espaciais. O “partido A” abarca aquele desenvolvido em Diamantina por José Soares de Araújo, caracterizando-se por

tratamento cerrado da trama arquitetônica, simetricamente disposta em horizontais e verticais, por estruturas sucessivas e compactas, e pelo colorido predominantemente sombrio e penumbriado, sem grandes variações de tonalidade¹⁴⁶.

Este partido procura abarcar todas as obras que o autor define como próximas às pinturas de perspectiva realizadas no restante do país (como por Caetano da Costa Coelho no Rio de Janeiro e José Joaquim da Rocha, na Bahia). Este jogo de tramas cerradas e estruturas compactas, no entanto, não são só desenvolvidas em Diamantina e suas imediações, mas podem ser claramente observados, por exemplo, na capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário (Padre Faria) em Ouro Preto.

O “partido B” se desenvolve em Ouro Preto, tendo como principal artista Manoel da Costa Ataíde com os tetos de São Francisco de Assis de Ouro Preto e as matrizes de Santa Bárbara e Itaverava. Sua característica principal é o desenvolvimento do gosto rococó:

O tratamento pesado e sombrio, próprio do barroco, cede lugar à clareza e graciosidade do rococó, em suas formas esvoaçantes e plenas de luz e cor. Caracteriza-se pela leveza da trama arquitetônica, reduzida a suportes vazados e seus arcos e entablamentos, deixando, às vezes, o céu nos interstícios. O quadro central, magnificamente emoldurado de ornatos *rocaille*, completa a composição à maneira de um dossel¹⁴⁷.

Além das características regionais, a oposição entre barroco e rococó como duas escolas distintas e praticamente opostas é a base para a diferenciação dos partidos pelo autor em questão. O último dos três partidos – “partido C” – é definido pelo desdobramento dos

¹⁴⁶ ÁVILA et al., **Barroco mineiro...** 1996, p. 156.

¹⁴⁷ ÁVILA et al., **Barroco mineiro...** 1996, p. 156.

anteriores e seus respectivos autores principais, abrangendo uma área indefinida e alguns representantes notáveis.

Este partido elimina a trama arquitetônica sustentante, em favor de um muro-parapeito contínuo, que nasce imediatamente acima da cimalha que remata as paredes. Atrás do muro-parapeito, vêm-se frequentemente, figuras de santos e doutores da igreja em púlpitos e balcões, separados por composições ornamentais diversas. Com esta definição final pretendeu-se abarcar toda a produção pictórica nos templos religiosos em Minas Gerais.

A apresentação destes três modelos de pintura não fecha a questão sobre a necessidade de se pensar tipologias para a pintura de perspectiva em Minas Gerais. A associação entre modelos em localidades e temporalidades diversas auxilia na observação das pinturas como um todo, principalmente nas características mais abrangentes. O que pretendemos aqui é apresentar uma outra via, na qual - sem a pretensão de se estabelecer uma tipologia específica para o vasto universo de pinturas - possam ser elencados diversos elementos que passam ao largo das análises abrangentes e que podem denotar o minucioso cuidado dos pintores na elaboração de suas obras, bem como o diálogo que estabelecem com a tradição e com os modelos europeus.

CAPÍTULO 4 – ELEMENTOS DA PINTURA DE PERSPECTIVA EM MINAS GERAIS

4.1. Estruturas arquitetônicas

Optamos por iniciar a análise das pinturas pelos elementos que compõem as estruturas arquitetônicas falsas. Assim como presente no tratado de Andrea Pozzo, cada elemento arquitetônico (seja ele uma coluna, mísula, pedestal, etc.) pode ser compreendido individualmente, uma vez que exige uma forma de construção do desenho atrelada à maneira como é disposto. Colunas e pilastras, concheados e rocalhas, arcos triunfais, cúpulas e aberturas são os temas aqui abordados como os mais relevantes das estruturas arquitetônicas para a pintura de quadratura, principalmente por estarem presentes na maioria das obras analisadas e serem grandes pontos de contato com a teoria exposta por Andrea Pozzo em *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.

4.1.1. Colunas e pilastras

Dentre os elementos presentes na pintura de falsa arquitetura em Minas Gerais, os que mais se destacam são as colunas e as pilastras. Sua presença atesta tanto a tentativa de configuração de um novo espaço – na medida que projetam um novo plano em profundidade – quanto a continuidade do espaço real, uma vez que normalmente se associam às estruturas reais, correspondendo em vários momentos aos elementos presentes principalmente nos retábulos. Além disso, são vários os exemplos de colunas e pilastras que suportam os quadros centrais, portanto, sua função real de sustentação se dá também na arquitetura falsa.

Começamos pelas colunas. Como principal elemento para a definição das ordens clássicas da arquitetura, as colunas sintetizam significados diversos. Sua função estrutural e de sustentação obedece a padrões de associação com as proporções humanas e seguem presentes nos grandes templos da antiguidade¹⁴⁸. Por tal presença são as bases para tipologias que, já na era moderna, foram definidas sob a alcunha de “ordem arquitetônica”. A quadratura, por assemelhar-se à arquitetura real, tem as colunas como elemento fundamental, capaz de distinguir espaços, demarcar planos e criar a ilusão de profundidade.

¹⁴⁸ RYKWERT, Joseph. **The dancing column**. On order in Architecture. Cambridge; Londres: MIT Press, 1996.

Em Minas Gerais, o que se percebe, de imediato, é que as colunas falsas seguem praticamente a mesma tipologia das reais. Salvo casos de introdução de outros elementos característicos (rocalhas, torsão no fuste, etc.), as colunas pintadas no território seguem o padrão clássico associando-se àquelas das ordens coríntia ou compósita. Há uma hipótese para a utilização desse artifício. A tratadística do Renascimento, tendo como base o texto vitruviano, se volta para estruturas antigas para nelas se fundamentar. É no Coliseu romano, como visto em Alberti, que se observa a sucessão das ordens das colunas de acordo com seu significado: na base do imponente edifício se encontram as colunas dóricas, mais robustas e portanto adequadas ao plano de sustentação. Na sucessão dos pavimentos se desdobram colunas jônicas, coríntias e compósitas, sucessivamente. Essas ordens perdem em robustez e ganham em elementos decorativos, tornando-se mais leves visualmente. Enfim, seu uso torna-se mais adequado aos espaços que também são mais leves, como é o caso das arquiteturas que se pretendem projetar nos tetos pintados. Não há, nos tetos analisados, nenhuma referência à ordem dórica ou colunas que possam sugerir a escolha por esta.

Assim como presente em Pozzo (II,88), as colunas pintadas nos tetos de edifícios são, normalmente, sustentadas por mísulas ou consolos. Essa distinção está presente, por exemplo, na nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, como um dos grandes exemplares desta forma na pintura da antiga capitania. Nesta igreja, José Soares de Araújo elaborou uma sucessão de planos bem demarcados pelas colunas em vermelho que se destacam do edifício pintado¹⁴⁹. Há que se notar que as colunas ali representadas sugerem um semelhante padrão, tal como uma sucessão de modelos copiados, tendo por única diferença seu espelhamento mediado pelo centro da nave. A repetição deste elemento sugere uma representação realizada possivelmente por uma gravura ou grande cartão que, copiado, se desdobra nesses vários planos. Um elemento que comprova essa sucessão é o pequeno alongado perceptível na voluta do capitel desta coluna, repetido nas demais e espelhado em outras.

Na pintura de José Soares de Araújo podemos destacar o suporte das colunas realizado pelos pedestais que, por sua vez, são sustentados por mísulas. Essa tipologia segue exatamente os modelos propostos por Andrea Pozzo (II,107) em que se veem mísulas adornadas por cabeças de anjos ou *putti*. Em um dos exemplos pozzianos se vê o ornato de guirlandas entre a estrutura da mísula e a cabeça, perfeitamente reconhecíveis na pintura da

¹⁴⁹ SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. **A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo**: identificação e caracterização. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG/EBA, 2002.

nave da igreja do Carmo (**fig. 21**). Ainda que o suporte de colunas realizado por mísulas fosse um problema para a arquitetura (e, por extensão para a arquitetura fingida, conforme visto no capítulo anterior), continua a ser utilizado como melhor solução para a representação das colunas em pinturas.

Para além do modelo proposto por José Soares de Araújo em Diamantina, percebe-se também o uso de colunas sustentantes em várias outras localidades. Das mais expressivas, a nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, considerada obra-prima de Manoel da Costa Ataíde¹⁵⁰, apresenta um programa quadraturístico que será repetidas vezes copiado em outras localidades, pelo autor ou por supostos discípulos. As colunas nesta pintura são sustentadas por mísulas seguidas de pedestais retangulares que escondem a base das estruturas, como é de se esperar quando se usa da perspectiva em planos horizontais. Como outros exemplos temos as pinturas da capela-mor da igreja de Santo Antônio, em Santa Bárbara e a igreja de Nossa Senhora do Carmo no Serro, que também se sustentam a partir destas mesmas estruturas (**fig. 22**).

O fuste ou tronco da coluna pode ser também matéria de análise. A maioria das colunas o apresenta liso ou estriado mas, em alguns casos como na Igreja de Santo Antônio, em Santa Bárbara, ou a Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Serro, aparece torso ou com apenas um terço torso. Essa fórmula associa-se tanto aos elementos da ordem pré-estabelecidos pela tradição (em que colunas coríntias e compósitas apresentam o terço estriado ou torso) quanto também remetem às estruturas dos retábulos já executados e presentes nos templos. Pode-se, inclusive, conjecturar as possibilidades de imitação das colunas ditas “salomônicas”, em consonância com aquelas observadas na estrutura dos retábulos e que correspondem às mesmas características de ornamentação. Esses exemplos serão discutidos adiante, mas cabe ressaltar que seu emprego pode ser também um indicativo da habilidade do pintor na execução: como apresentado no tratado de Andrea Pozzo (I, 52), estruturas cilíndricas como as colunas são mais fáceis de serem transferidas para a perspectiva em planos horizontais pois não sofrem deformação. Sendo assim, estruturas torsas são uma outra forma de coluna que exige um pouco mais de habilidade de seu executante.

Os capitéis das colunas presentes no território mineiro apresentam certa singularidade, uma vez que se afeiçoam aos da ordem coríntia ou compósita, como anteriormente exposto. Na maioria das vezes, contudo, são apenas alusões em que os elementos mais corriqueiros dos capitéis destas ordens (a saber, as três camadas folhas de

¹⁵⁰ OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó..., 1983, p. 173.

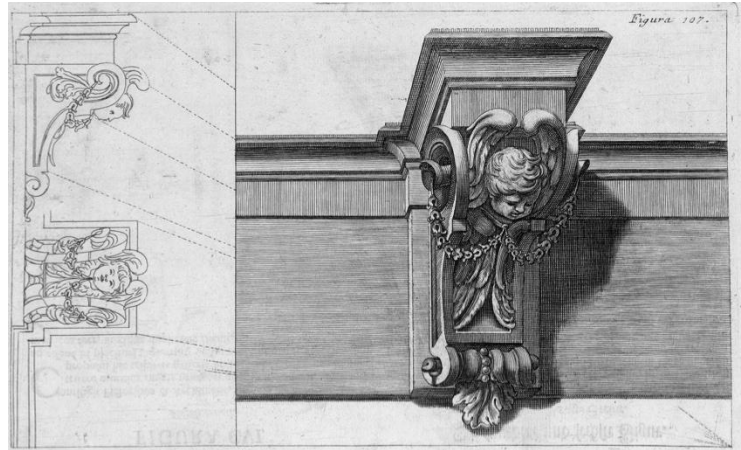


Figura 21. Mísulas. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina. (nave). e *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 107.

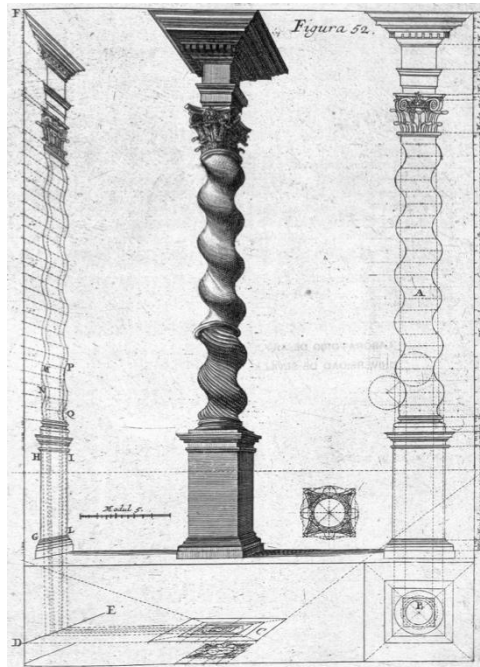


Figura 22. Colunas torsas. a) Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara (capela-mor). b) *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, I, 52. c) Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Serro. (nave)

acanto levemente enroladas na primeira e a conjunção destas com as volutas jônicas da segunda) não aparecem expressivamente ou são referências indiretas. Tanto que dificultam qualquer possibilidade de análise que realmente leve estes pormenores em consideração. De qualquer modo, continua presente a hipótese do uso das colunas anteriormente apresentada e sua relação com a continuidade do espaço real.

Na sequência dos elementos temos, por fim, o entablamento. Na maioria dos casos o que se percebe são frisos que se repetem excessivamente para dar volume à estrutura e à pintura como um todo – aspecto inexistente na concepção tratadística. Estes parecem repetir o padrão dos retábulos que, elevados, exigem uma maior quantidade de camadas decorativas em diversos níveis, ora avançados, ora recuados. É um dos padrões que se pode perceber ligeiramente associado aos retábulos é o do frontão circular interrompido, típico dos retábulos joaninos¹⁵¹ e que aparecem principalmente nas obras atribuídas a José Soares de Araújo, por serem mais preenchidas de elementos arquitetônicos. É evidente, nesse caso, a aproximação dos frontões tanto dos retábulos originais destas igrejas quanto das figuras apresentadas no tratado de Pozzo, em que se evidencia um frontão que se projeta a partir das colunas em quarto de círculo interligando-se à outra metade da estrutura por uma sucessão de frisos que se projetam em triângulo na parte central. Ainda neste caso, na igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina é possível perceber uma referência aos anjos assentados sobre o entablamento presentes no tratado de Pozzo (I, 33), porém modificados em pequenos *putti*. Como se vê na imagem, até mesmo as posições destas figuras se assemelham (**fig. 23**).

Normalmente o entablamento das colunas, seja nas estruturas mais preenchidas ou vazadas, dá lugar à moldura do quadro central. Essa moldura pode ser estabelecida de várias formas e sugerem indícios de uma divisão tipológica com base na cronologia. Nas obras mais recuadas no tempo, principalmente as mais próximas da metade do século XVIII, a moldura é estabelecida pela presença de um contorno idealizado pela própria arquitetura (como uma moldura de quadro), como na igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina (tanto na capela-mor quanto na nave) (**fig. 24**). Já nas estruturas mais recentes, do final do setecentos ou início do oitocentos, em que as obras apresentam estruturas mais abertas, a moldura passa a ser definida pela presença de concheados e rocalhas, de modo que a própria noção de um contorno propriamente dito do quadro central fica difusa e passa a englobar todos os elementos, inclusive os arquitetônicos, como ocorre na igreja de Santo Antônio em Santa Bárbara ou na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

¹⁵¹ **DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 405-408.

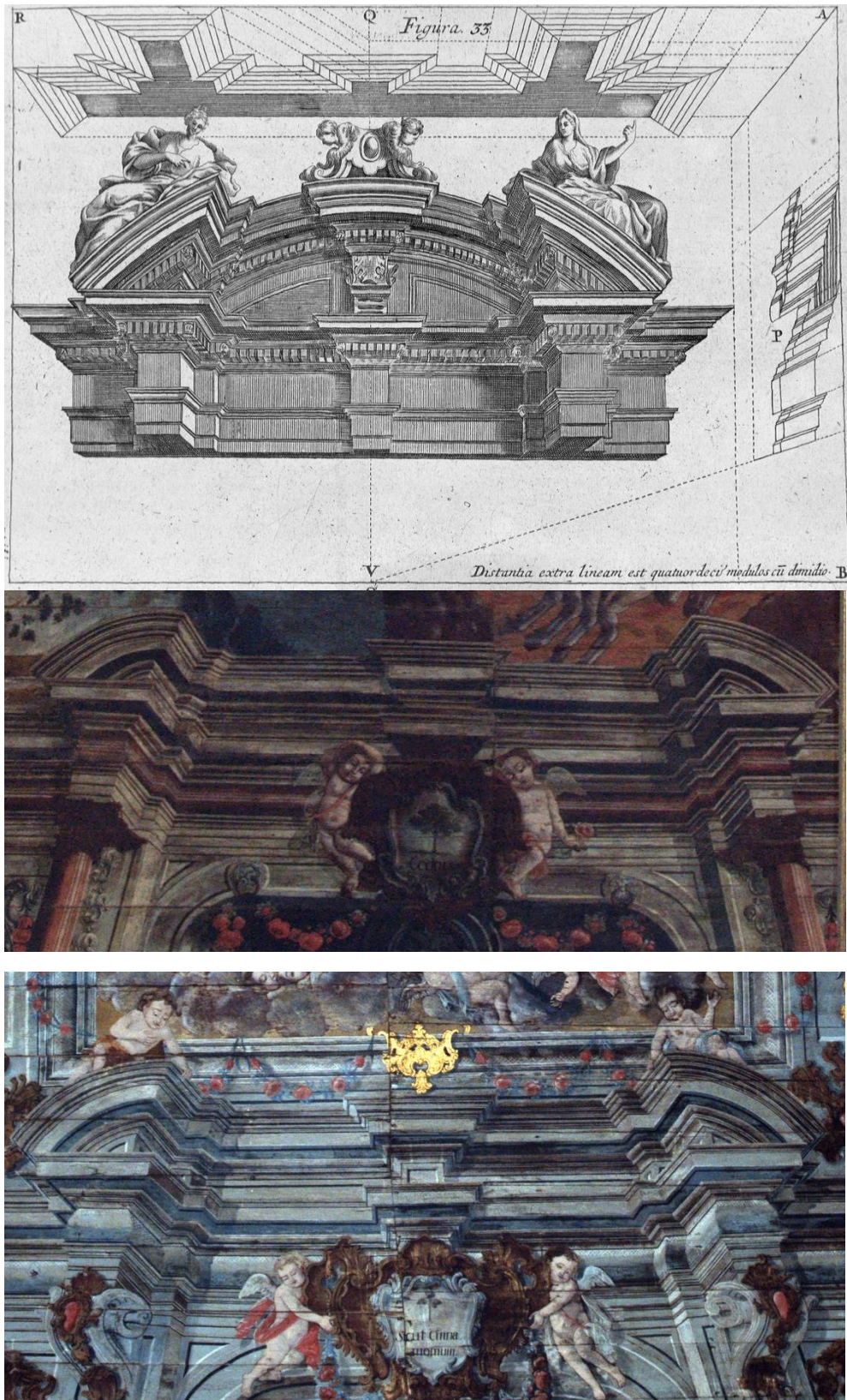


Figura 23. Frontões. a) *Perspectiva Pictorum et Architectorum* I, 33. b) Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (nave). c) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina (capela-mor).



Figura 24. Entablamento como moldura. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (capela-mor)



Figura 25. Pilastras. Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana (capela-mor)

Já as pilastras seguem um padrão de sustentação dos quadros centrais mais rígido e uniforme. Não apresentam, como é de se esperar para essa estrutura arquitetônica, grandes ondulações ou formas circulares. Podem ser divididas em três grandes grupos: são apresentadas apenas como elementos de sustentação únicos; são associadas às colunas, endossando-as e preenchendo os espaços para dar maior credibilidade à estrutura; por fim, desdobram-se auxiliadas por arcos conectados em arcadas.

No primeiro caso temos como exemplo as pilastras ampliando o espaço da capela do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana, realizadas por Antônio Martins da Silveira em 1782. As formas rígidas das colunas destacam o quadro central, emoldurando-o, ao passo que continuam a arquitetura real. São dois pares de pesadas colunas praticamente sem adornos que se projetam das paredes laterais para, assim, erguer-se formando um balcão encimado por uma espécie de segundo teto feito pela pintura central (**fig. 25**).

No caso citado, percebe-se nitidamente que a estrutura delineada pelas pilastras se abre para o exterior que não está pintado, apenas definido pela vegetação posterior à pilastra. Percebe-se ainda que a robustez da pilastra justifica-se pela sustentação dos arcos que associam a parte lateral à longitudinal em que estão presentes os balcões.

Para o segundo caso temos a pintura do forro da capela-mor da capela do Padre Faria em Ouro Preto, em que pesadas pilastras definem os marcos da pintura, como em quadros destacados, permitindo tanto a estruturação de um novo teto (em que figura o quadro central) quanto a abertura de uma janela para o exterior, limitada por um balcão com balaustrada saliente. Esquema semelhante aparece na da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, realizada por José Soares de Araújo entre 1766 e 1769. Neste caso as pilastras anteriores às colunas embasam toda a arquitetura de modo a sustentar o balcão ao mesmo tempo em que delineiam o espaço de um primeiro plano, definido pela abertura na lateral de onde se vê a possibilidade de um vão ou passagem. As pilastras aqui encerram o balcão por sustentarem também o teto rígido e plano. A presença destas evidencia o peso da estrutura, tornando-a também mais densa (**fig. 26**).

Há outros exemplos das pilastras associadas às colunas bastante diferentes das anteriormente citadas, notadamente a capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio de Itaverava e da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, ambas executadas por Manoel da Costa Ataíde com datas aproximadas de 1811 e 1823, respectivamente. Nelas se percebe a estrutura da pilastra apoiando o entablamento na parte superior da coluna, ampliando a sustentação, ao mesmo tempo que permitem que a estrutura não pareça “solta” no ambiente representado. Em alguns casos o efeito perspectivo originado

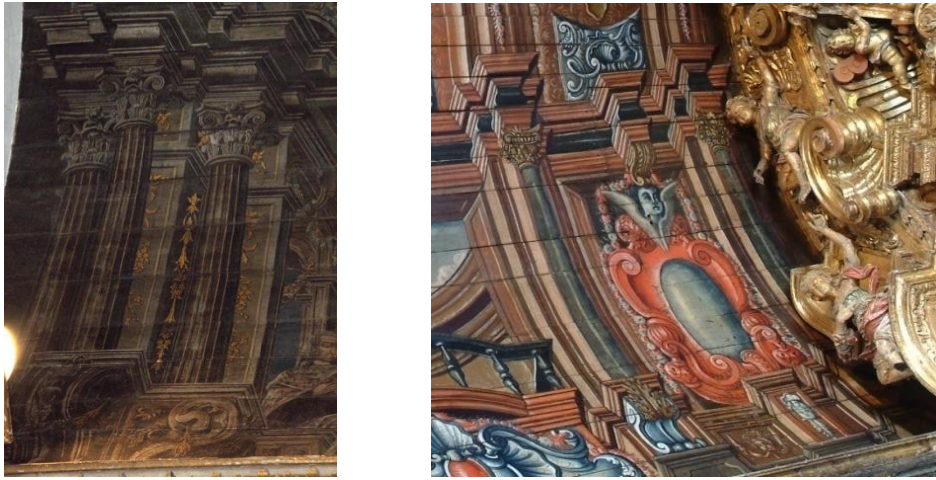


Figura 26. Pilastras. a) Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (capela-mor). b) Capela de Nossa Senhora do Rosário (Padre Faria), Ouro Preto (capela-mor).

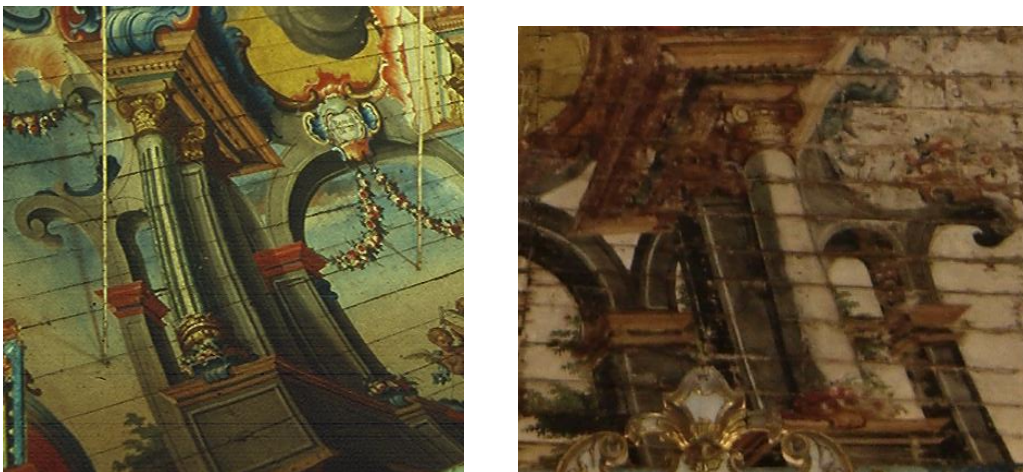


Figura 27. Pilastras. a) Igreja de Santo Antônio, Itaverava (capela-mor). b) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana (capela-mor)



Figura 28. Pilastras em arcadas. Santuário Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas (nave)

deste alongamento do entablamento em profundidade sugere um espaço que, na tentativa de ampliá-lo, se torna pouco eficiente (**fig. 27**).

Por fim temos o desdobramento das pilastras em arcadas. Essa estrutura aparece primariamente no forro da nave do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas. Executado possivelmente entre os anos 1777-87 por João Nepomuceno Correia e Castro, esta grande nave apresenta curiosa estrutura arquitetônica que funciona como um esqueleto, sendo que os quatro pares de pilastras se interligam por arcos, formando uma pesada arcada que se torna leve devido ao encurvamento inverso dos arcos na parte superior da cimalha, como observou Myriam Oliveira¹⁵² (**fig. 28**). As pilastras-base dessa longa arcada são formadas por um pedestal do qual se projeta o corpo da pilastra imediatamente seguido de um entablamento bastante simplificado. Cada uma das pilastras é formada por três partes, sendo a interior avançada em relação às demais, possibilitando que os arcos também sejam projetados à frente. Esse movimento permite a quebra da rigidez das colunas, como observado.

4.1.2. *Concheados e rocalhas*

Outras formas presentes nas pinturas de perspectiva são os concheados e as rocalhas (*rocaille*) que oscilam entre as funções de sustentação das estruturas arquitetônicas e de formas decorativas. Segundo Myriam Ribeiro é na nave da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, que se encontra o primeiro exemplar do motivo ornamental da rocalha, podendo aparecer em duas formas: presente em alguns pontos da trama arquitetônica ou circundando o medalhão central¹⁵³. A partir desta definição temos os dois principais eixos de uso das rocalhas e que podem ser vistos em diversos exemplos do território mineiro.

Para dar continuidade ao exposto na seção anterior, começaremos pelo primeiro aspecto: a rocalha associada à trama arquitetônica. Neste caso, o motivo aparece e se desdobra em duas funções também distintas: ora se estabelece livremente como elemento sustentante, ora se associa à estruturas arquitetônicas formais, portanto mais rígidas.

De exemplo das rocalhas que funcionam como estruturas livres (fazendo a função de sustentação) temos a capela-mor do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas. Realizada entre 1773-1774 por Bernardo Pires da Silva, a estrutura definida por Carlos del Negro como “trama de grandes enrolamentos lisos”¹⁵⁴ provém de uma base estrutural

¹⁵² OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó..., 1983, p. 172.

¹⁵³ OLIVEIRA, Myriam. **O rococó religioso e seus antecedentes europeus...**, 2003, p. 274.

¹⁵⁴ DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira...**, 1958, p. 29.

arquitetônica, composta de um longo muro parapeito curvilíneo com balcões alternados (oito deles) e pedestais assentados sobre mísulas que se projetam à frente do muro. Sobre estes pedestais se lançam as rocalhas, em número de oito, funcionando tanto como sustentáculo para o quadro central quanto como arcos para os balcões, quando vistos isoladamente. São simétricas entre si, não sendo realizadas livremente. A mesma trama de enrolamentos já realiza a moldura do quadro central, sendo portanto indistinta essa separação, ainda que se perceba nitidamente uma estrutura oval circundando este.

Outro exemplo significativo desta mesma trama é o forro da capela-mor da Matriz de São Tomé das Letras, realizado provavelmente por Joaquim José da Natividade em um período anterior a 1824¹⁵⁵ (**anexo 25**). Seguindo o padrão apresentado na capela-mor do santuário de Congonhas, possui idêntico programa de composição da trama de enrolamentos, porém simplificado. Curiosamente, a estrutura arquitetônica que serve de base para os enrolamentos é muito mais rígida e alongada e o muro parapeito não apresenta reentrâncias curvilíneas como na pintura de Bernardo Pires da Silva. Da mesma maneira, o quadro central é absolutamente oval, diferindo-se da forma difusa apresentada em Congonhas.

Um último exemplo é a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão, executada por João Batista de Figueiredo em 1792, em que as formas que sustentam o quadro central são dispostas livremente, sem qualquer padrão específico, diferenciando-se das pinturas anteriormente apresentadas. O esquema compositivo da capela-mor também se assemelha ao forro do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, com algumas singularidades. Neste caso também as mesmas rocalhas que sustentam o quadro central (que nesse caso difere-se por já não ser oval) fazem a sua moldura (**fig. 29**).

As pinturas que apresentam concheados e rocalhas associadas à estrutura arquitetônica seguem, ainda que minimamente, o padrão estabelecido na igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto. Uma das formas que se pode apresentar em muitos exemplos é a grande rocalha a encimar o entablamento das estruturas arquitetônicas como uma espécie de frontão, presentes com grande força na pintura de Manoel da Costa Ataíde (Santa Bárbara, Itaverava, Ouro Preto) e seus prováveis discípulos. Essas rocalhas são normalmente aplicadas como uma mesma estrutura espelhada, sendo que na composição são definidas por uma paleta diferenciada. Normalmente associadas aos dois pares de colunas (ver seção 2.3 adiante) demarcam a passagem e o contato entre a arquitetura e o quadro central, avançando sobre este (**fig. 30**).

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó..., 1983, p. 176.



Figura 29. Rocalhas na função de sustentação. a) Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas (capela-mor) b) Matriz de São Tomé, São Tomé das Letras (capela-mor). Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão (capela-mor)

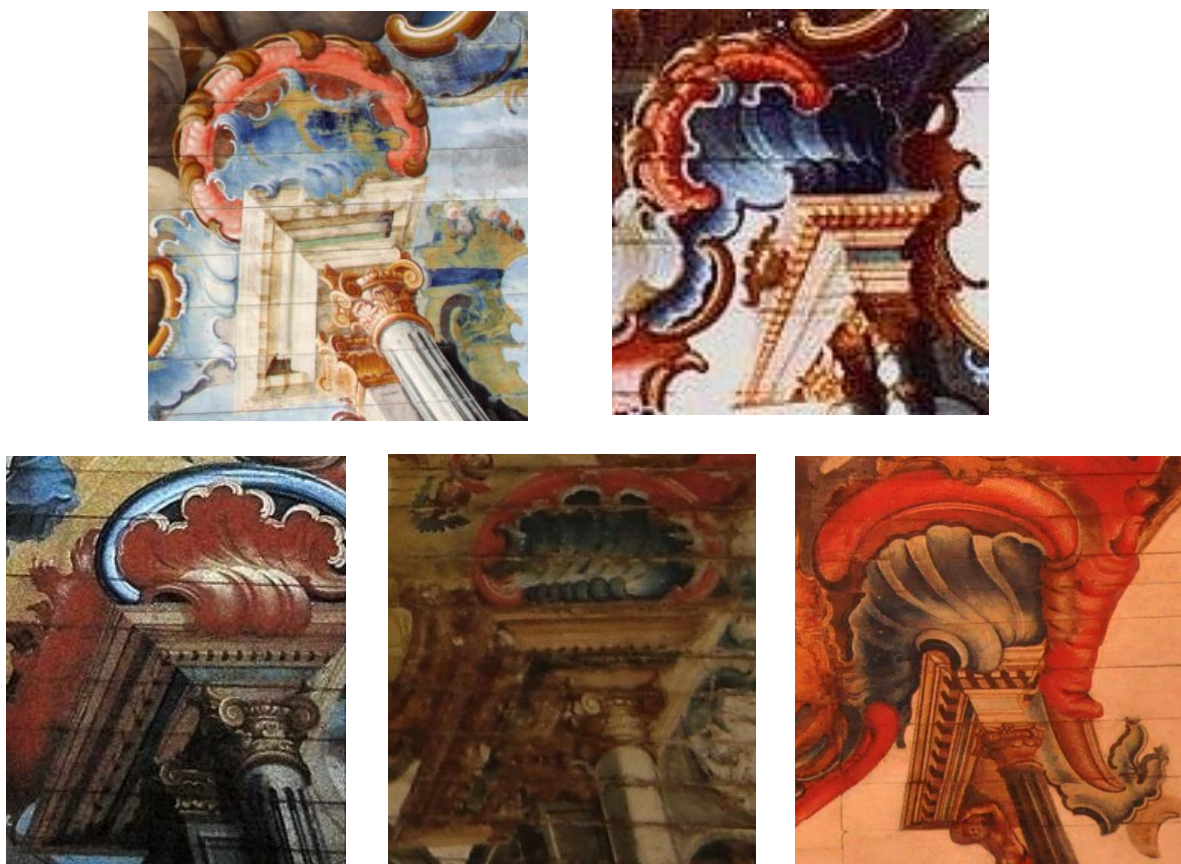


Figura 30. Entablamentos e rocalhas. a) Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (nave). b) Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara (capela-mor). c) Igreja Matriz de Santo Antônio, Itaverava (capela-mor). d) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana (capela-mor) e) Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Serro (nave).

Por fim, e retomando a definição anteriormente apresentada, temos as rocalhas que funcionam como molduras para os quadros ou medalhões centrais. Neste caso, as formas sugerem uma indefinição dos limites estabelecidos pelo painel central, sendo portanto bastante diferentes da ideia dos quadros presentes, por exemplo, na pintura de José Soares de Araújo na igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina. Pelo próprio movimento estabelecido pela presença das colunas, a moldura recua em direção ao centro quando aparecem estruturas arquitetônicas e se projeta para os cantos quando da sua ausência, preenchendo assim grande parte do espaço dos forros. Essa indefinição dos contornos pode ser ainda associada à própria gênese do motivo decorativo e sua associação ao gênero rococó, em que as rígidas estruturas são rompidas tanto por aparatos curvilíneos quanto pela presença de motivos assimétricos, como é o caso das rocalhas. Curiosamente, a presença da *rocaille* nos tetos mineiros não é tão ousada, em termos de assimetria, quanto as gravuras que circulavam com motivos a serem utilizados. Seguem, ainda que minimamente, a um padrão de composição, como pode ser observado na repetição do motivo sobre entablamentos ou ainda no espelhamento característico das pinturas de forros. Como exemplo dessa forma mais uma vez temos a pintura da nave da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, como a base para as demais e também a nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Santa Rita Durão, de autoria de João Batista de Figueiredo¹⁵⁶ (**fig. 31**).

4.1.3. Arco triunfal

O elemento do arco triunfal na pintura mineira encontra exemplo significativo apenas na obra de Manoel da Costa Ataíde, na nave da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Contudo, sua presença congrega algumas ideias e intervenções que merecem ser analisados, uma vez que o sentido jubiloso do arco triunfal é retomado em vários modelos da pintura de perspectiva no mundo.

O arco triunfal, que remonta à tradição romana de comemorações de reis e imperadores, se faz presente na arquitetura dos séculos XV e XVI. O sentido do triunfo acompanha a produção da arquitetura efêmera para as festas jubilosas, nas quais trabalhavam

¹⁵⁶ ALVES, Célio Macedo. Minas Colonial: pintura e aprendizado..., 2000.



Figura 31. Rocalhas como molduras. a) Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto (nave). b) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão (nave)

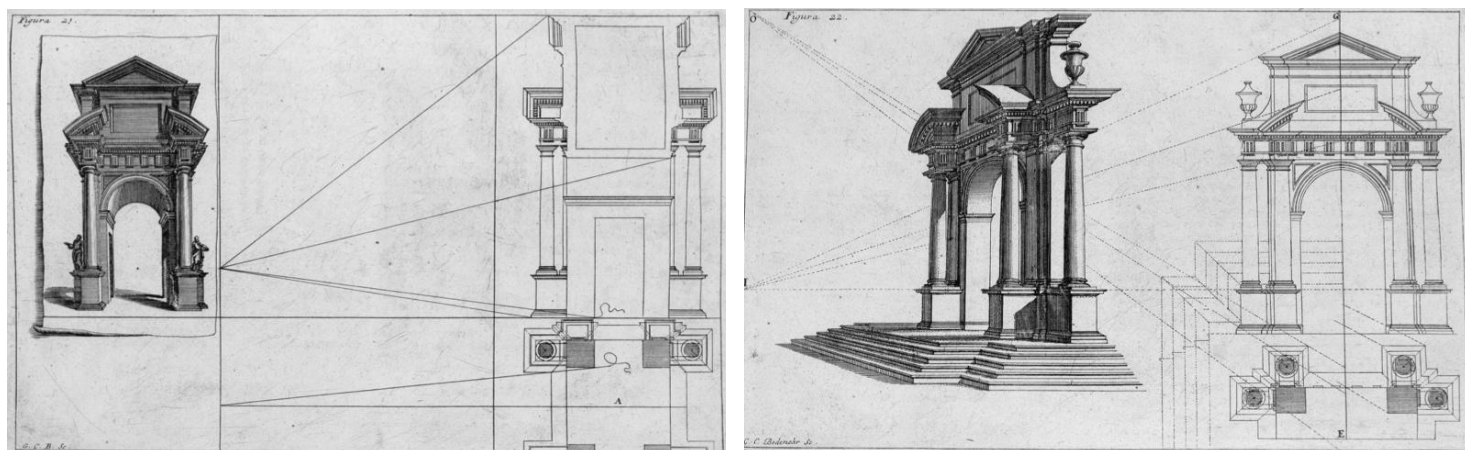


Figura 32. Arco Triunfal. a) Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto b) *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 20 e 21

artistas e oficiais mecânicos¹⁵⁷. Assim, o elemento parece estar presente no cotidiano que evoca as imagens da comemoração e da festa.

A imagem do arco triunfal também está presente no tratado de Andrea Pozzo em diversos momentos: na abertura das duas partes da obra, incluindo aí uma forma imagética de dedicação do tratado (aos imperadores austríacos), bem como nas figuras do segundo volume que discutem as diferenças entre a visão frontal, o corte e a visão oblíqua do objeto em perspectiva (II, 20-22). Portanto, se o arco triunfal em si mesmo não é exatamente um objeto de estudo para Andrea Pozzo, aparece como uma forma possível de ser expressa nas mais diversas obras. Um exemplo fundamental é o uso do arco triunfal na pintura de Andrea Pozzo para o teto da nave da igreja de Santo Inácio em Roma, demarcando as partes anterior e posterior da nave, como a delimitar a estrutura de um segundo pavimento pintado daquele edifício. Essa informação é relevante uma vez que Ataíde utiliza de semelhante esquema compositivo para elaborar os seus arcos triunfais.

Outra possibilidade avultada é a relação entre o arco triunfal e a estrutura frontal dos retábulos. Se, para a talha portuguesa (e por extensão, a colonial brasileira), o tratado de Andrea Pozzo foi de fundamental importância para o desenvolvimento do estilo joanino e seu posterior desdobramento no rococó¹⁵⁸ e até mesmo no neoclássico¹⁵⁹, a relação entre os retábulos e a pintura de perspectiva não é menor, o que pode ser atestada no processo de elaboração do risco para essas obras. Ataíde vale-se das colunas compósitas estriadas assentadas sobre pedestais, com entablamento ou frontão interrompido em quarto de circunferência. Por detrás das colunas se elevam pilastras que sustentam o arco pleno, quase imperceptível com a aplicação das rocalhas e dos querubins que se assentam sobre o frontão (relembrando também os exemplos já citados anteriormente) (**fig. 32**).

4.1.4. *Cúpulas e aberturas*

A pintura em perspectiva das cúpulas – ou, para o nosso estudo, estruturas octangulares ou circulares que se assemelham a cúpulas - evoca uma necessidade de construção do espaço bastante distinta das anteriormente apresentadas. No caso das pinturas em Minas, sobressai a formatação da estrutura com ponto de vista central, de modo que a

¹⁵⁷ GERVÁSIO, Flávia Klausling. **Festas para el Rei**: relatos e símbolos das festividades régias na América setecentista. 2008. Dissertação (mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

¹⁵⁸ “Retábulo” e “Talha”. In: **DICIONÁRIO da arte em Portugal**, 1989, p. 408 e 468-469.

¹⁵⁹ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.



eficácia da ilusão perspéctica se dá quando o observador se coloca diretamente abaixo da pintura. São quatro os grandes referentes deste modelo de pintura no território mineiro: as capelas-mores da Sé de Mariana, da igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto, da igreja de Santo Antônio de Ouro Branco e da igreja de Sant'Anna em Inhaí, distrito de Diamantina (**fig. 33**). Todas elas, como referido, apresentam linhas que concorrem para o centro da pintura e a profundidade é estabelecida pela estrutura arquitetônica organizada por colunas e arcos.

A pintura da capela-mor da Sé de Mariana, executada¹⁶⁰ por Manoel Rebelo e Sousa em 1760, apresenta um par de cúpulas sustentada por colunas e vasadas em janelas ou nichos abertos nos quatro cantos, nos quais se encontram os doutores da igreja. A estrutura é toda circular, com direcionamento das linhas para o centro da composição. De baixo para cima se veem oito pares de colunas sobre pedestais, apresentando suas bases. As colunas são idênticas e simétricas, lisas e possuem capitel. O entablamento circular da falsa cúpula é o que envolve toda a composição, denotando o adiantamento das colunas em relação à parede, demarcada pelos avanços nos frisos. Por sobre o alçado destes se projetam quatro janelas em arco pleno e com parede que liga todo o restante. As janelas fechadas deixam entrever um céu para além da composição e entre as colunas alternam-se os quatro vãos curvilíneos relatados, sendo que em cada um deles figura um dos doutores da igreja. É possível perceber que os balcões são sustentados por uma possível mísula pintada, em que se veem apenas as volutas superiores. No espaço entre as colunas no eixo transversal e longitudinal encontra-se uma parede avançada e nesta, sobre as mísulas que compõem o centro dos arcos que estruturam a abóbada real se encontram, pintados, vasos de flores.

Já a pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto, também contratada por Manoel Rebelo e Souza em 1765¹⁶¹, apresenta um curioso esquema em que se veem as arestas da abóbada real delineadas formando o interior de pilastras que se desenvolvem em arcos na parte superior. Em virtude da pintura acompanhar a forma da arquitetura da abóbada, torna-se levemente alongada sobretudo na parte superior, com um efeito de distorção minimizado pelas guirlandas que pendem dos arcos. Essas pilastras, sustentadas por atlantes, possuem entre seus vãos balcões com balaustrada avançados, em que figuram doutores da igreja. A alternância estabelecida pelo avanço dos balcões dá à base da estrutura pintada expressiva sinuosidade, como se os balcões sobressaíssem acima dos entablamentos da talha presente na capela-mor.

¹⁶⁰ Ou apenas contratada por ele. Para essa controvérsia ver ALVES, Célio Macedo. Minas Colonial: pintura e aprendizado..., 2000.

¹⁶¹ Segundo Célio Alves, nesta igreja também trabalharam como aprendizes João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca. Cf. ALVES, Célio Macedo. Minas Colonial: pintura e aprendizado..., 2000.

A pintura do teto da capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, apresenta um esquema decorativo bastante semelhante ao de Mariana, em que a falsa cúpula é sustentada por quatro pares de colunas formando quatro nichos nos cantos. Nesses nichos figuram os evangelistas e seus respectivos atributos. As colunas se erguem sobre mísulas em que se veem rostos esculpidos (à maneira das mísulas anteriormente descritas) e pedestais simples. De seus capitéis se projetam arcos ligando-as umas às outras e, na abertura destes arcos, sobre os nichos, grandes conchas decoram o seu interior em quarto de esfera. A parte posterior dos nichos apresenta concheado em S adossado à pilastra sustentando seu intradorso. Diferentemente da Sé marianense, contudo, apresenta os nichos abertos ao fundo, assim como os espaços entre eles, adornados por um balcão de balaústre saliente sobre o qual é depositado um vaso de flores. Atrás destes se entrevê um céu aberto em rosa e azul, como o que se vê na abertura do centro da composição onde figura o Santíssimo Sacramento. A estrutura desta cúpula parece, portanto, se apresentar apenas em esqueleto, com todos os espaços abertos para o céu.

Por fim, temos a pintura da igreja de Sant'Anna em Inhaí, distrito de Diamantina, executada provavelmente por José Soares de Araújo em um período que, segundo as definições de Carlos del Negro, é anterior a 1787¹⁶². Apresenta um quadro central sustentado por quatro grandes pilastras dispostas nas arestas da capela-mor. No eixo longitudinal se encontram dois balcões salientes que se sobrepõem ao pavimento posterior, assim como no eixo transversal. Entre as pilastras, atrás dos balcões, se encontram janelas envidraçadas e paredes também sustentando o quadro central. Os cantos são definidos por estruturas em concha, fazendo também a sustentação das pilastras. Estas são definidas pela saliência em relação à parede, ladeadas pelas janelas citadas. Possuem, junto à parte superior, duas volutas laterais e entablamento acima. Do topo das colunas surgem linhas sinuosas em forma de balestra, unindo-se ao topo dos brasões presentes sobre os balcões. Entre essas linhas sinuosas e o entablamento circular que surge das pilastras encontram-se também outros preenchimentos em vidro. A cena central desloca-se de maneira diversa à arquitetura.

Como se pode averiguar, as quatro pinturas acima apresentadas apresentam referências a alguma abertura para o céu, impedidas pela existência de uma janela fechada ou de um nicho preenchido por um santo ou orago. Claro é que do ponto de vista da arquitetura as cúpulas precisam apresentar espaços para a luminosidade, o que sugere a verossimilhança na concepção das pinturas. A presença destas aberturas, no entanto, sugere também outras

¹⁶² DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira...*, 1979, p. 87.

pinturas que, a despeito de terem características bastante diversas do ponto de vista estrutural, apresentam similaridades quanto à abertura do espaço, delimitadas ou não por essas janelas (fig. 34).

Na nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, observamos duas formas distintas: a presença da janela e da abertura completa para o céu. No que diz respeito às janelas, elas se encontram no fundo dos balcões apresentados na porção central da pintura. Revelam tanto o espaço dentro da estrutura arquitetônica (na medida que distinguem o pavilhão posterior ao primeiro plano da pintura) quanto sugerem o espaço posterior à pintura ou ainda, à própria igreja.

A outra forma de abertura são os dois retângulos localizados no eixo central longitudinal da pintura, sugerindo um pavimento superior. Este possui apenas as pilastras, resultando em uma espécie de varanda aberta, povoada de anjos. Sem janelas, abre-se diretamente para o céu simulando que o espaço estabelecido pela materialidade do forro é ultrapassado.

Sobre essas aberturas na nave do Carmo em Diamantina cabe ressaltar não apenas a elaboração de um novo pavimento mas também, do ponto de vista formal, a própria construção da estrutura em perspectiva. José Soares de Araújo apresenta um deslocamento do ponto de fuga nas duas aberturas, fazendo destas estruturas únicas no que diz respeito à projeção das linhas. Neste caso, temos o exemplo que mais se aproxima da construção de Andrea Pozzo para os pavimentos superiores dos edifícios, principalmente as cúpulas. Para elas, como visto no capítulo anterior, o autor ressaltava a necessidade de se deslocar o ponto de fuga (e, por consequência, o do observador) para que se possa conseguir o efeito perspectivo desejado e para que as linhas não convirjam para um ponto central, deformando ainda mais as estruturas.

Para citar mais um exemplo, aproximando-se da estrutura pesada da arquitetura pintada na nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina, temos a capela-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário (Padre Faria) em Ouro Preto. A trama arquitetônica que sugere a composição em caixas (e que lembra, ainda que vagamente, a composição em caixotões típica das pinturas anteriores ao uso da perspectiva em Minas Gerais) permite também a abertura do teto para o espaço posterior do templo, em que se percebe um céu azulado ao fundo. Nessa pintura também se percebe o jogo realizado em Diamantina, em que a circunferência que delimita a abertura é deslocada, de forma a poder se antever o céu. Mesmo as duas pequenas janelas que se encontram no eixo central da pintura também obedecem ao padrão observado na pintura de José Soares de Araújo.

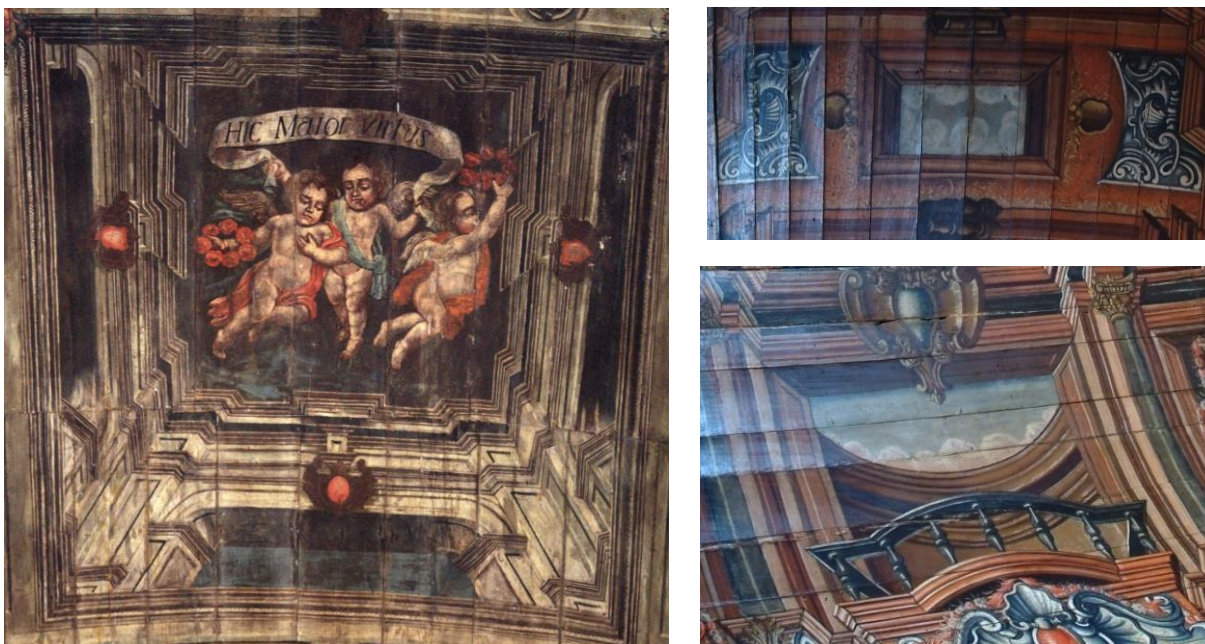


Figura 34. Aberturas. a) Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (nave). b) Capela de Nossa Senhora do Rosário (Padre Faria), Ouro Preto (capela-mor).

4.2. Elementos decorativos

Em paralelo aos elementos da quadratura presentes em Minas Gerais, optamos por apresentar os elementos decorativos que compõem as pinturas. Isso se deve a dois fatores básicos. O primeiro é que, aparentemente, esses elementos funcionam como adorno às estruturas arquitetônicas, sendo, de certa forma, independentes delas. Contudo, a relação estabelecida por ambos é que demarca o efeito das pinturas de perspectiva, ultrapassando a realidade simplificada dos elementos arquitetônicos e incluindo seres que evocam a vivacidade dessas pinturas, ampliando o seu caráter ilusionista. Nas palavras de Frederico Morais,

o caráter principal desta pintura de perspectiva é a ilusão, a busca de efeitos ilusórios, contraditórios e ambíguos, a ponto de deixar aquele que a vê, inquieto ou deslumbrado, sem saber até onde vai a realidade e o imaginário, pois as colunas reais confundem-se com as outras, pintadas; os vários elementos decorativos, como volutas, concheados, frontões, cortinas, ramos e jarros de flores (...) e mais os anjos e querubins entre nuvens, fundem-se com a cor, em fugas e contrafugas, em perspectivas erradas, fugidias, comovendo, impactando, deixando o fiel/espectador atônito (...) ¹⁶³

Em segundo lugar, baseando-se tanto na bibliografia quanto na observação dos objetos de estudo, constatamos que são diversos os casos em que os elementos decorativos são superpostos ao desenho da arquitetura, sendo, portanto, realizados provavelmente em um momento posterior à execução de toda a primeira trama arquitetônica. Como observa Antônio Santos para as pinturas realizadas por José Soares de Araújo no Distrito Diamantino,

Com a pintura da arquitetura já elaborada, o artista parte para a aplicação dos elementos decorativos, guirlandas e vasos de flores, cartelas, anjos marmóreos, anjos figurados e ainda pares de meninos que povoam os balcões. A aplicação dessas figuras posteriormente à execução da pintura da arquitetura pode ser comprovada nos pontos onde a transparência desses elementos permite notas as linhas das formas arquitetônicas ¹⁶⁴.

Deste último ponto decorre também a possibilidade de os pintores que realizavam o desenho de arquitetura serem diferentes daqueles responsáveis pelos elementos decorativos, principalmente as flores e os *putti*. Magno Moraes Mello afirma que, mesmo no caso europeu como um todo e português especificamente, há uma nítida distinção entre o que chama de pintores “quadraturistas” e “figuristas” ¹⁶⁵. Notável, apenas para se ter um exemplo, é o caso

¹⁶³ MORAIS, Frederico. Pintura mineira: características gerais (1973). In: MENDES, Nancy Maria (org. intro. e notas) **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 102.

¹⁶⁴ SANTOS, Antônio dos. **A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina...** 2002, p. 150.

¹⁶⁵ MELLO, Magno Moraes. **Perspectiva Pictorum**. As Arquitecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII. Tese de doutorado. Lisboa: UNL, 2003.

da pintura da nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina, em que os meninos inseridos na parte central sustentando o brasão são nitidamente diferentes daqueles que se debruçam sobre o balaústre¹⁶⁶.

É possível, ainda, compreender esses elementos como “formas animadoras”, na sugestão de que reforçam o caráter pictórico e inventivo das obras ao serem introduzidos para “dar vida” às composições. Flores, árvores e meninos (além dos anjos, por extensão), enfim, seres vivos em geral, preenchem a frieza e a rigidez estabelecidas pelo desenho da arquitetura, além de contribuir para a percepção de suas dimensões e do espaço circundante. Ainda que tais elementos estejam presentes na pintura que antecede o ciclo rococó em Minas Gerais, é na maior parte daquelas que compõem essa fase que teremos destaque para esses motivos. Isso pode se dever à própria escolha de composição de autores que assimilaram as formas do rococó e das gravuras ornamentais presentes na disseminação deste gosto, como observa Myriam Oliveira:

As gravuras ornamentais de Meissonnier, Lajoue e Mondon disseminaram o tema das arquiteturas fantásticas adotadas nas decorações religiosas da Alemanha e de Minas Gerais, notadamente nas pinturas de tetos. São ainda temas de predileção do rococó, os motivos naturalistas de árvores, vegetais e flores em delicados arranjos, pássaros e pequenos animais, formações de rochas em efeitos bizarros e curiosamente a própria água, jorrando em cascatas ou simplesmente brotando de conchas-rocalhas em pequenos jatos verticais¹⁶⁷.

4.2.1. Vasos de flores e guirlandas

As flores são um dos principais elementos de preenchimento da arquitetura na pintura de perspectiva. Dentre as obras analisadas, são raras aquelas que não tenham a presença das flores, seja em vasos ou em guirlandas e festões. São quase sempre rosas vermelhas ou brancas e por estas cores se destacam da arquitetura pintada.

Os vasos de flores são em geral apresentados sobre superfícies embasadas por mísulas, pedestais ou quaisquer outros elementos que façam a função de sustentação e que apresente um plano horizontal por sobre o qual o vaso pode se assentar. É, portanto, elemento que se associa diretamente à arquitetura, uma vez que cobre espaços vazios ou localidades em que as arestas da estrutura necessitam de preenchimento.

¹⁶⁶ Esse exemplo não passou despercebido pelos estudiosos, contando inclusive com a importante atribuição de Antônio dos Santos e Selma Miranda a Caetano Luiz de Miranda, a partir da comparação com outras obras documentadas sobre este pintor. Cf. SANTOS, Antônio dos e MIRANDA, Selma. *Artistas pintores do distrito diamantino...*, 2000. Ver também: DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira...*, 1978, e RIBEIRO, Myriam. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus...*, 2003.

¹⁶⁷ RIBEIRO, Myriam. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus...*, 2003, p. 33.

No tratado de Andrea Pozzo não há nenhuma referência explícita para o uso de vasos de flores ou guirlandas. Contudo, em algumas figuras aparece o vaso como elemento da arquitetura, seguindo o mesmo efeito perspectivo desta (ver I, 35,50) . Em alguns casos, o vaso surge comportando uma chama, principalmente nos topo dos entablamentos. Um dos exemplos mineiros em que o elemento aparece com essa função é a pintura na capela-mor da igreja do Bom Jesus do Matosinhos do Serro, em que, sobre pequenos pedestais ou platôs da sinuosa arquitetura se concentram recipientes com chamas (**fig. 35**). Note-se que a disposição dos elementos nesta imagem novamente remete a uma explícita referência ao tratado, nomeadamente duas figuras para o altar de São Luís Gonzaga na igreja de Jesus em Roma (II, 65-66). Os dois vasos com chamas ladeiam uma espécie de entablamento sobre o qual estão assentados dois *putti* carregando ramos de flores. Nesse caso, por não haver referência às flores nos desenhos do tratado, coube ao pintor executá-las da maneira que lhe aprouve.

Uma curiosa constatação é observar que, segundo as normas da perspectiva, os vasos em sua maioria encontram-se escorçados, por serem vistos de baixo: suas bases são maiores que as aberturas, sendo que estas normalmente se encontram levemente recuadas ou sobrepostas pelas bases. Já as flores não apresentam evidente escorço, sendo percebidas frontalmente pelo espectador. Essa solução na verdade pode ser entendida não como um erro de perspectiva, mas como uma forma em que se pretende privilegiar o botão das flores e não apenas a sua base (como seria de se esperar se as flores estivessem escorçadas, assim como os vasos). Além disso, pode-se conjecturar a possibilidade já assinalada das flores serem realizadas por outros indivíduos que não aqueles que pintaram a quadratura (incluindo nesta os vasos), de modo a não seguirem ou não possuírem exatamente o mesmo conhecimento de perspectiva. (**fig. 36**)

Já as guirlandas e os festões se destacam pela ornamentação dos espaços abertos e surgem principalmente pendentes de arcos. Sua forma também demarca as próprias limitações da arquitetura e suas dimensões. Assim como os vasos, as guirlandas são predominantemente compostas de rosas e outras flores menores, formando uma espécie de cortinado¹⁶⁸ à frente dos espaços fictícios criados a partir do uso da perspectiva. (**fig. 37**)

¹⁶⁸ As cortinas, apesar de presente na arquitetura real, sobretudo nos retábulos e em seus nichos, são quase inexistentes na pintura de perspectiva, salvo raros casos como a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina. Neste ponto se destacam da pintura europeia em que aparecem as cortinas separando planos e associando-se à cenografia teatral.

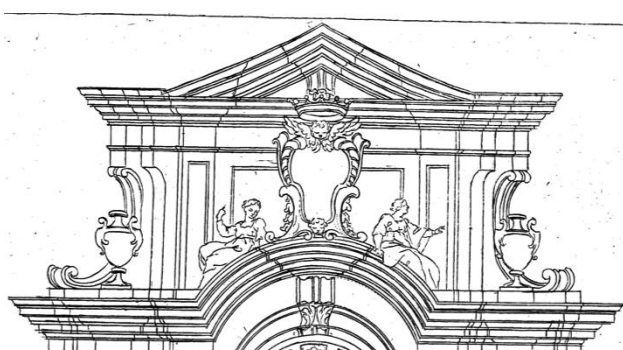


Figura 35. Vasos com chamas. a) Igreja do Bom Jesus do Matosinhos, Serro (capela-mor). b) *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 65-66.



Figura 36. Escorços dos vasos e das flores. a) Sé Catedral, Mariana (capela-mor). b) Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (capela-mor). c) Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana (capela-mor). d) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina (capela-mor). e) Igreja de São Francisco, Diamantina (capela-mor).

4.2.2. Árvores

Quatro pinturas interessam por apresentarem curiosos elementos semelhantes entre si. A capela-mor do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana; a nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto; a capela-mor da igreja de Santo Antônio em Santa Bárbara; e a nave da igreja de Santo Antônio de Ouro Branco apresentam arbustos ou árvores no espaço que antecede as pilastras da estrutura arquitetônica (**fig. 38**). A presença deste elemento decorativo é bastante singular e sem outra referência nas demais pinturas estudadas.

A ideia de se inserir um elemento como a árvore ou o arbusto sugere a adequação da estrutura a um novo espaço que se projeta por detrás da mesma. Assim como as janelas que dão vazão a um aposento posterior ou até ao céu aberto, ou como a sucessão de balcões sugere um segundo plano dentro da perspectiva, a presença do arbusto ou da árvore, além de ambientar a pilastra em um plano avançado em relação à própria parede do edifício real, evidencia o seu deslocamento ao estabelecer o contraste entre o branco do fundo e as cores utilizadas para o delineamento da arquitetura.

Curiosamente, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo do Serro, tida como referência direta à Igreja de Santo Antônio em Santa Bárbara¹⁶⁹, não apresenta os elementos citados. Comparativamente, a pintura do Serro parece menos verossímil e a arquitetura deslocada do fundo branco do forro, ao passo que em Santa Bárbara é nítida a ambientação propiciada pela presença dos ramos de árvore por detrás das pilastras.

Pode-se conjecturar que a capela-mor de Nossa Senhora da Boa Morte em Mariana, por ser mais recuada no tempo (1782, Antônio Martins da Silveira) possa ter sido a referência para o uso do elemento da árvore nas obras acima relatadas, todas realizadas posteriormente por Manoel da Costa Ataíde¹⁷⁰.

¹⁶⁹ DEL NEGRO, Carlos. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira...**, 1978, p. 149.

¹⁷⁰ Observe-se não apenas o motivo do arbusto mas também a estrutura como um todo: essas pinturas se assemelham por apresentarem quatro marcos arquitetônicos nas laterais (pilastras na primeira e pilastras acrescidas de colunas nas demais) sustentando um quadro central.

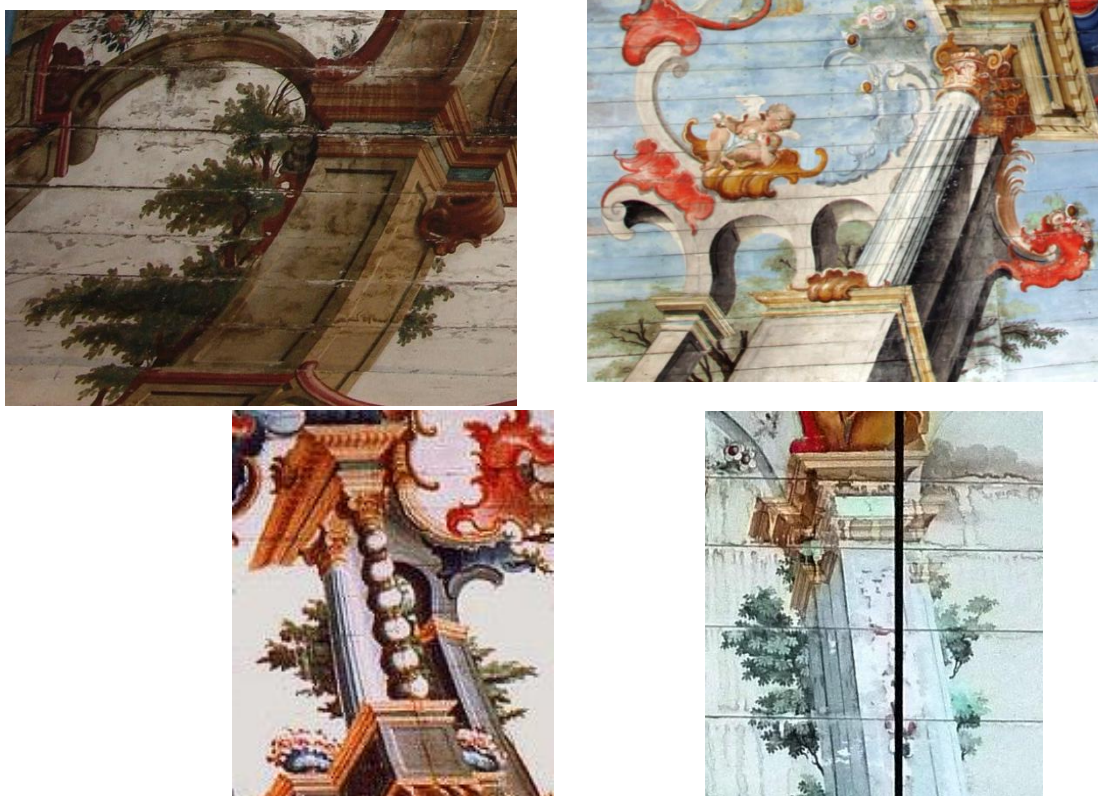


Figura 38. Árvores ou arbustos. a) Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana (capela-mor). b) Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (nave). c) Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara (capela-mor). d) Igreja de Santo Antônio, Ouro Branco (nave).

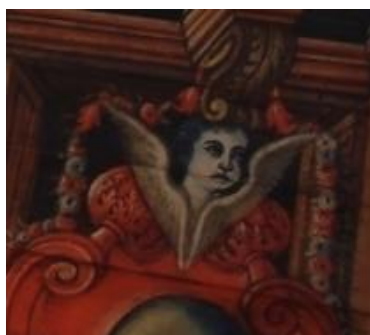


Figura 39. Anjos (cabeça e corpo). a) Capela do Padre Faria, Ouro Preto (capela-mor). b) Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (nave). c) Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (nave)

4.2.3. Anjos

Segundo a definição em *Barroco Mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação*,

o anjo é o elemento ornamental dos mais comuns em retábulos e arcos cruzeiros de igrejas mineiras. A escultura de anjos começa a aparecer em retábulos da fase de transição (cerca de 1710) do estilo nacional português para o estilo Dom João V. (...) Os tipos mais comuns de anjos, na ornamentação religiosa em Minas, são os querubins ou serafins, pequenos e com ou sem asas, lembrando alegres meninos, ou os arcanjos, figuras maiores lembrando adolescentes ou adultos jovens, sendo geralmente desta espécie os anjos músicos e os anjos tocheiros¹⁷¹.

Apesar da citação discutir a adoção do elemento apenas na arquitetura e escultura, nos revela indícios de utilização também na pintura e que podem estar relacionados a essas outras manifestações artísticas. No caso da pintura, os anjos aparecem inicialmente como figuras escultóricas rígidas (como os anjos marmóreos de José Soares de Araújo¹⁷²), semelhantes às imagens presentes nos retábulos. Ora são incluídas apenas as cabeças dos anjos - como nos suportes dos medalhões da capela-mor da capela do Padre Faria em Ouro Preto -, ora como estruturas inteiras - como na capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina. O colorido, como nesta última, é que nos permite aproximar ou distanciar a figura do anjo da escultura (**fig. 39**).

Há que se notar a importância desta distinção, que pode corresponder à uma mudança na própria percepção da perspectiva: a introdução dos anjos como elementos inseridos na arquitetura como se fossem reais (e não mais como figuras escultóricas) pode sugerir uma compreensão de que a própria pintura possui essa liberdade de apresentar seres que são ausentes na realidade. Um exemplar desta liberdade pode ser considerada a pintura de Ataíde na nave de São Francisco de Assis de Ouro Preto, em que os querubins não apenas povoam a arquitetura (e seu colorido sugere que não são esculpidos, mas reais) como também acompanham os doutores da igreja nos púlpitos e preenchem o quadro central com a ambientação em música para a Assunção da Virgem.

Outro exemplo importante a ser retomado é o caso da pintura da nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina. Como visto anteriormente, há uma diferença significativa entre os anjos que se relacionam com os elementos da decoração da arquitetura (provavelmente já estipulados no programa geral da quadratura na obra) e aqueles que estão debruçados sobre a balaustrada. Se tomarmos como fato a autoria de Caetano Luiz de

¹⁷¹ ÁVILA, et.al., *Barroco mineiro...*, 1996, p. 126.

¹⁷² SANTOS, Antônio dos. *A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina...*, 2002, p. 80.

Miranda para esses anjos novos¹⁷³, temos também a percepção de uma introdução curiosa na pintura do forro: ao contrário dos outros querubins que sustentam fitas falantes, coroas de flores e tarjas, os que se debruçam na balaustrada não exercem função alguma na pintura, a não ser o preenchimento do espaço que, cotejado com o restante da imagem, apresentava-se vazio. Esse pode ser mais um indício para a sua inclusão posterior.

Predominam, portanto, nas pinturas os anjos querubins, correspondendo àqueles presentes também nos retábulos. Sua função é dupla, tanto na sustentação de fitas falantes, tarjas e brasões como na ocupação de planos, como os pedestais. Essa última função se aproxima dos vasos de flores e, nos casos em que aparecem normalmente são alternadas entre si (ora vasos, ora anjos) como acontece na capela-mor da igreja do Bom Jesus do Matosinhos, no Serro.

Em alguns poucos casos, como na nave de São Francisco de Assis de Ouro Preto ou da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha de França, em Vitoriano Veloso, podemos encontrar anjos adolescentes ou adultos e arcanjos, normalmente também associados à iconografia angélica ou à função da música.

No caso das pinturas de autoria de Manoel da Costa Ataíde, é evidente o interesse por figuras angélicas, principalmente os anjos músicos, “criaturas contemplativas que servem à função de adoração divina”. Além disso, Ataíde foi um dos pintores que mais representou esses seres angélicos nas suas mais variadas formas, como revela Adalgisa Campos:

O gosto pela iconografia angélica é persistente em Ataíde: cabecinhas que recebem asas bastante coloridas (...), anjos meninos, derivados dos *putti* italianos – cupidos – adolescentes, todos dando conforto ou adorando o divino. Podem ser representados parados, em cima de nuvens, em pleno vôo, sustentando panos revoltos, os quais indicam tal movimento¹⁷⁴.

Povoando o ambiente definido pela arquitetura pintada, os anjos são fundamentais na acepção de um espaço que se movimenta constantemente e que é captado instantaneamente pelo olhar do espectador. Sem a sua presença a pintura perde parte de seu movimento, ainda que as formas escultóricas o denotem com tanta ênfase (por formas sinuosas, rocalhas, etc.). Outra importância é a dimensão volumétrica da pintura que pode ser estabelecida pela comparação entre o tamanho dos anjos (e conseqüentemente, a figura humana como base) e os elementos arquitetônicos presentes. Observando mais uma vez a pintura da nave de São Francisco de Assis em Ouro Preto podemos perceber, no quadro central da assunção da

¹⁷³ Cf. SANTOS, Antônio dos, MIRANDA, Selma. *Artistas pintores do distrito diamantino...*, 2000.

¹⁷⁴ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A pintura de Manoel da Costa Ataíde: notas sobre suas fontes, aspectos iconográficos e estilísticos. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manoel da Costa Ataíde**. Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 221.

virgem, a profundidade gerada, com o auxílio da cor, pelos querubins que diminuem de tamanho à medida que se penetra no espaço do céu infinito.

4.3 A estrutura como um todo

O estudo das pinturas de perspectiva a partir da forma de composição geral é, como visto no capítulo anterior, o que mais se apresenta nas análises que procuram estipular tipologias e estabelecer padrões. Sem entrar no mérito da validade das tipologias ora apresentadas, pretendemos nesta seção apresentar algumas aproximações que podem ser realizadas tendo em vista o panorama das pinturas em Minas Gerais, sempre associando-as ao tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Para tanto, faz-se necessário estabelecer algumas balizas com relação ao que foi exposto no capítulo precedente e, a partir de então, apresentar outras abordagens possíveis.

4.3.1. Formas de composição

A composição das pinturas dos forros em Minas Gerais segue o padrão já assinalado pela historiografia, como presente na discussão sobre as tipologias apresentada no capítulo precedente. Cabe, contudo, tecer alguns comentários a respeito das possíveis relações entre essa pintura e os modelos oferecidos pelo tratado.

Antes de mais nada é necessário ressaltar que as pinturas mineiras possuem um padrão de composição muito mais atrelado ao modelo português do que propriamente às formas italianas. O que convencionou-se chamar de “perspectiva aérea”¹⁷⁵ ou “arrombamento espacial”¹⁷⁶ não se aplica exatamente aos exemplares do território, ainda que em muitos casos os pintores busquem uma representação que rompe o espaço arquitetônico: do ponto de vista da estrutura em perspectiva, estes céus ou espaços abertos são sempre elaborados frontalmente ao espectador e não seguem o mesmo padrão de perspectiva da arquitetura. Deste modo, não há uma evidente ruptura ao se elaborar uma pintura em que o quadro central é emoldurado por uma cercadura retilínea, por rocalhas e concheados ou por nuvens. O aspecto final é semelhante ao de um quadro que se observa frontalmente a partir do piso.

¹⁷⁵ RIBEIRO, Myriam. A pintura de perspectiva em Minas Colonial..., 1978, p. 29.

¹⁷⁶ MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

Nesse sentido, as grandes pinturas de Pozzo (como a apresentada na igreja de Santo Inácio em Roma) que eliminam os tetos abrindo-se diretamente para o céu são transformadas, nas Minas Gerais, em quadros centrais, o que não pode ser entendido como uma simplificação ou falta de habilidade dos executantes. Interessa notar, para efeito do entendimento da pintura, que em nenhum momento do tratado pozziano há referência ao escorço de figuras humanas, de modo que aquelas que se apresentam nas imagens do tratado são, a princípio, realizadas livremente. Se há uma forma específica já estabelecida, ou ainda, se a compreensão anatômica das figuras era um pressuposto para a pintura, o tratado não apresenta qualquer indício. O que tornaria, portanto, impossível a elaboração de espaços completamente abertos povoados por figuras. Se fosse este o caso, deveriam obedecer ainda que minimamente ao escorço (como acontece com a arquitetura) e se submeter às mesmas regras da perspectiva. Se isolarmos e considerarmos apenas a circulação do conhecimento via o tratado de Pozzo, tal concepção de pintura seria inexequível.

Nas obras relatadas no tratado temos a ideia de que apenas o teto é excluído do pavimento (ou dos pavimentos) elaborado com a arquitetura falsa. Seja no esboço para a nave de Santo Inácio em Roma (I, 97-99), seja nas figuras para a elaboração dos grandes tetos no segundo volume (II, 56-59), o espaço é sempre finito, ainda que o teto esteja ausente: todas as estruturas arquitetônicas terminam no mesmo nível do plano. Daí podemos deduzir que a arquitetura conduz a um primeiro rompimento do espaço real (na medida que concebe outro(s) pavimento(s) acima do forro do edifício) mas não a um espaço infinito.

Contudo, a ausência de uma perspectiva que rompa definitivamente o espaço para o infinito não impede a inserção de uma outra possibilidade de leitura, aquela que converge para uma composição em que se sugere a representação de um segundo pavimento ou prolongamento do primeiro em níveis diversos - como ocorre nas pinturas mais recuadas de Ouro Preto (como a capela-mor do Padre Faria) ou as primeiras de José Soares de Araújo em Diamantina (nave e capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo) - ou ainda como um dossel ou baldaquino - (como visto na capela-mor do Santuário Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas e na maioria das pinturas analisadas). Essas duas formas de representação por si só são menos fictícias que o rompimento perspectivo total, podendo ser considerada até mais verossímeis, quando contrapostas à materialidade real dos tetos dos templos.

A distribuição dos elementos arquitetônicos, seja para a composição de um pavimento ou para a sustentação do quadro central, parece seguir a mesma padronização. E esta, por sua vez, relaciona-se também em muitos aspectos ao que já fora apresentado em *Perspectiva Pictorum et Architectorum* nas imagens preparatórias para as composições das pinturas de

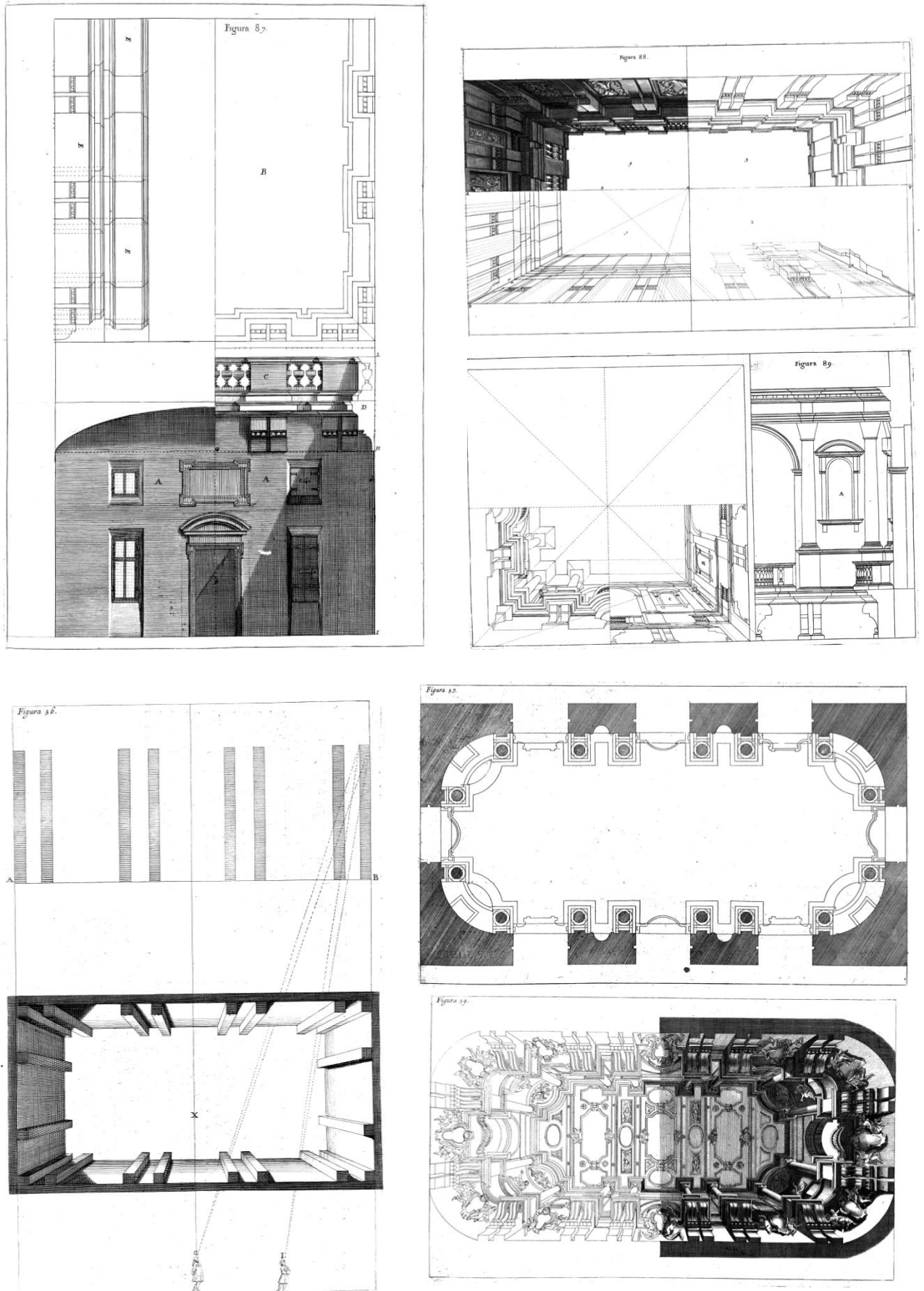


Figura 40. Projetos para a perspectiva em grandes tetos. *Perspectiva Pictorum et Architectorum* I, 87-89; II, 56.57.59.

forros de tetos (**fig. 40**). O projeto cenográfico dos tetos mineiros acompanha as mudanças estilísticas presentes na produção pictórica geral: nas pinturas em Minas, é cronologicamente expressa a orientação que vai das estruturas complexas e cerradas para a simplificação dos elementos arquitetônicos, representados isoladamente e posteriormente extintos. Apenas para citar um exemplo, a atuação de José Soares de Araújo em Diamantina demonstra claramente o processo, na medida que os dezesseis anos que separam a pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo e a capela-mor da igreja de São Francisco de Assis denotam o crescente apreço pelo uso mais simplificado da arquitetura e dos espaços vazios, sem um preenchimento total como anteriormente. Na primeira, todo o forro é preenchido com uma pesada estrutura arquitetônica que praticamente sufoca o reduzido quadro central, enquanto na segunda o mesmo quadro é evidenciado pelo grande espaço não pintado entre o medalhão central e as bases de duas pilastras que apenas contornam as partes anterior e posterior da abóbada, funcionando como uma moldura do teto (**fig.41**). Esse exemplo vem no sentido de se apresentar apenas a trajetória de um único pintor, o que se amplia quando as pinturas são comparadas independentemente da autoria ou da localidade e em um período mais alargado.

Outro ponto relevante é o aspecto proporcionado das composições que, ainda com a introdução dos elementos de orientação rococó, mantém a estrutura arquitetônica completamente simétrica. O resultado é que a liberdade dos elementos sinuosos característicos recai apenas sobre a aplicação das rocalhas e dos concheados, enquanto os elementos da arquitetura permanecem bastante regulares em sua exposição. Se levarmos em conta alguns aspectos do tratado, uma hipótese pode ser cogitada.

Se a pintura de perspectiva tem como base os elementos da arquitetura, eles devem ser conduzidos segundo as referências da própria arte, em que os aspectos simétricos são fundamentais. Nas figuras de Andrea Pozzo, no tratado, sempre são demonstrados exemplos que podem ser desdobrados na pintura por sua simetria. Deste modo, as imagens são mais facilmente reproduzidas quando se tem as quatro partes idênticas, sendo que a composição segue o mesmo padrão. Em tetos alongados, como nas naves da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, ou na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, é evidente o espelhamento das partes, em que parece ter sido elaborado apenas um dos quartos da pintura. A estratégia de composição em quatro quadrantes sugere a forma exposta por Andrea Pozzo nas figuras para elaboração de grandes tetos.

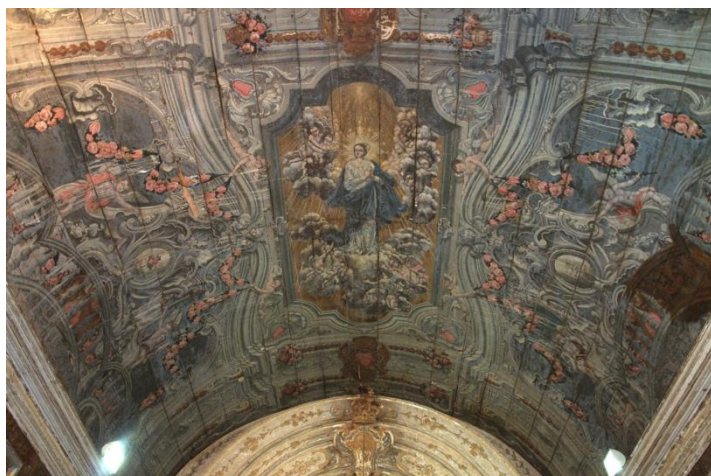


Figura 41. Evolução das pinturas de José Soares de Araújo. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina (capela-mor); Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina (capela-mor); Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Couto de Magalhães (capela-mor); Igreja de São Francisco, Diamantina (capela-mor).

4.3.2. Associação com a arquitetura e a talha real

Ao nos depararmos com o tratado de Andrea Pozzo na busca por exemplos da pintura de perspectiva observamos que, mais que um uso específico para a pintura, a perspectiva relaciona-se intimamente com as demais artes. O desenho, ali evidenciado, é o fundamento para qualquer que seja o caminho escolhido pelo artista no sentido de que é na sua compreensão que reside o valor da arte. Como visto na primeira parte deste trabalho, o próprio Pozzo é autor tanto de obras de pintura quanto de arquitetura, seja esta para retábulos e altares (altar de Santo Inácio e São Luís Gonzaga na igreja de Jesus) ou ainda para grandes edifícios (fachadas para a igreja de São João de Latrão). Desse modo, sua atuação também é reflexo de que a importância desse artista reside nas possibilidades de uma concepção eficaz do desenho. E há que se considerar essas diversas possibilidades de uso do tratado inclusive dentro de um mesmo edifício ou templo.

Como relatado esparsamente nas seções anteriores, observamos que muitas obras se assemelham à construção de retábulos e estes sofreram profundas modificações com a publicação de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Portanto, há que se pensar que naturalmente os trabalhos realizados nos interiores dos templos em Minas Gerais possam ter essa mesma fonte comum, seja para o retábulo, para a pintura de perspectiva ou ainda, para a arquitetura. Considerando que houve alguma circulação do tratado no território (e as aproximações levantadas convergem para essa afirmativa) é possível indagar a possibilidade de que as obras tenham sido realizadas baseando-se em preceitos da obra de Pozzo. E ao observarmos a estrutura dos retábulos percebemos muitos casos em que estruturas se encontram semelhantes nestes e nas pinturas dos tetos.

Sem a necessidade de se estabelecer uma precedência para a produção de retábulos ou pinturas - ainda que as obras de talha conduzam para a elaboração da quadratura, uma vez que a função ritual dos retábulos e altares exige uma execução mais imediata – podemos indagar a possibilidade de ser o tratado de Pozzo o ponto de conexão entre ambos. Acompanhando, por exemplo, a sucessão de frisos nos entablamentos presentes na talha na igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina, vemos nitidamente o seu replicar nas pinturas de José Soares de Araújo na capela-mor da mesma igreja e encontramos semelhanças entre ambas e as figuras de Pozzo. O mesmo pode ser referido para os elementos sustentantes, como as mísulas que suportam colunas.

Por fim, há que se relatar a importância da concepção de um espaço total que engloba toda a decoração dos interiores dos templos. É evidente a ideia de uma composição total em

que os elementos não se distinguem em virtude de sua materialidade (a pedra da arquitetura, a madeira da talha e a pintura), compondo um todo orgânico. Seguindo as concepções apresentadas por Andrea Pozzo, uma justificativa pode ser encontrada na compreensão da função cênica da decoração e da indistinção dos espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentadas as análises tanto do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* quanto das pinturas em Minas Gerais, acreditamos ser necessário tecer alguns comentários sobre a relação entre ambas as análises, no sentido de se concluir este trabalho. O primeiro deles é que, diante de tantas possibilidades de associação entre a obra pozziana e as pinturas em Minas, apresentadas nas relações diretas e indiretas expressas sobretudo na parte II desta dissertação, fica evidente que as afinidades apresentadas pela historiografia são corroboradas pela análise que por ora pretendemos realizar, ao procurar um aprofundamento maior na leitura seja dos preceitos do tratado, seja dos elementos das pinturas.

Portanto, interessa enfatizar que, mais do que uma mera alusão aos preceitos pictóricos definidos pelo tratado, o uso, referência e apropriação das ideias contidas nos volumes é expressamente revelado nas pinturas. Seja na elaboração de detalhes de elementos arquitetônicos (como nos casos citados e tantos outros aqui não referidos), seja na concepção geral das decorações dos forros, os ensinamentos de Andrea Pozzo se fizeram presentes em muitas das localidades analisadas.

A ciência do conteúdo do tratado não é prerrogativa de um autor específico nem tampouco de uma determinada região, sobretudo quando vemos este conhecimento circulando em localidades tão apartadas no território mineiro. Em Diamantina, Ouro Preto ou ainda no distrito de São Miguel do Cajuru, o saber teórico apresentado pelo tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* se fez presente e representado através das mãos de artistas variados que apresentam leituras próprias dos ensinamentos ali expressos. Aproximando essa ideia às escassas referências da circulação física dos volumes, podemos conjecturar que esse conhecimento não necessariamente exigia a posse ou o contato direto com o tratado em sua totalidade, mas que poderia estar disseminado nas oficinas e no trato entre mestres e discípulos da arte de pintar. Apenas para citar alguns exemplos e se ter uma referência mínima a esse processo, tomando como correta a atribuição da pintura da capela-mor da igreja de São Miguel em São Miguel do Cajuru a Joaquim José da Natividade, podemos inferir sobre o aprendizado deste indivíduo quando aparece como pintor de pequenos objetos no santuário do Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas (entre 1785 e 1780), alguns anos depois da realização das pinturas do capela-mor (1773) e da nave (1777-1787), em que

poderia ter contato com artistas de habilidade como João Nepomuceno Correia e Castro¹⁷⁷. O mesmo acontece com as produções dos supostos discípulos de José Soares de Araújo na região dos diamantes (em que se tem exemplo a igreja de Nossa Senhora das Mercês em Diamantina ou da igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras) ou de Manoel da Costa Ataíde, que se estendem por toda a região, incluindo até a possibilidade de atuação fora do núcleo de Ouro Preto e Mariana, chegando até a cidade do Serro, na capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Há que se considerar também a relação temporal da produção das pinturas de perspectiva em Minas Gerais, que atravessam a segunda metade do século XVIII até as três primeiras décadas do século XIX. O início da produção destas pinturas acompanha o movimento de toda a antiga América Portuguesa, em que outras pinturas de perspectiva começaram a ser produzidas, como a pintura da igreja de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro (1732) ou as produções na Bahia, nas mãos de Antônio Simões Ribeiro, em Salvador (a partir de 1735). Cabe ressaltar que essas pinturas guardam uma precedência comum com as características apresentadas no tratado de Andrea Pozzo, além de se associarem à pintura portuguesa da mesma época¹⁷⁸.

No período de aproximadamente oitenta anos, gerações de pintores produziram, na antiga capitania/província de Minas Gerais obras bastante distintas, quando comparamos, por exemplo, a pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria (c.1740 - 1755) e a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana (1823). Quando cotejadas com o tratado de Andrea Pozzo, tais obras apresentam a manutenção de elementos característicos da pintura de perspectiva, desde a construção de determinadas referências arquitetônicas até as composições espaciais. Desse modo, percebemos uma continuidade em todo o período de produção destas pinturas. Uma questão, nesse caso, fica ainda pendente: por que o desuso das pinturas de perspectiva na decoração dos templos, já nas primeiras décadas do século XIX?

Uma possível solução se define pela mudança do gosto ao longo do tempo e pela crítica dos artistas ligados ao neoclassicismo que consideravam as pinturas que simulavam arquitetura fora dos padrões de verossimilhança indispensáveis à pintura. Na Itália, por exemplo, o movimento é anterior, abarcando a segunda metade do século XVIII, mas também

¹⁷⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 12, 1983. p. 176.

¹⁷⁸ MELLO, Magno Moraes. **Perspectiva Pictorum**. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII. Tese de doutorado. Lisboa: UNL, 2003. p. 586.

ocorre com o desaparecimento gradual da decoração em perspectiva¹⁷⁹. Como visto na seção correspondente à fortuna crítica do tratado, as pinturas de perspectivas foram entendidas como um gosto bizarro de se projetar falsas arquiteturas em ambientes que não as poderiam sustentar, ou abrindo espaços não condizentes com a realidade. É possível que, com todas as modificações ocorridas no Brasil nos primeiros anos do século XIX (incluindo aí, no campo artístico, as missões francesas e a instalação da Academia Imperial de Belas Artes) possam ter sido estabelecidas regras específicas para um novo ambiente em que as concepções setecentistas de decoração já não mais eram consideradas como formas estéticas relevantes. A atuação específica de determinados pintores (incluindo aí a figura exponencial do século XIX, Manoel da Costa Ataíde, que se colocava já como mestre da arte de pintar¹⁸⁰) pode ter permitido que naquele espaço fossem mantidas as mesmas tradições pictóricas, ou que tivessem apenas leves modificações.

Outro ponto relevante a ser rediscutido é a questão da definição de tipologias para o conjunto de pinturas em Minas Gerais. Para a elaboração de categorias para obras artísticas faz-se sempre necessário a escolha, muitas vezes arbitrária, de elementos que podem permitir o cotejo entre as diferentes pinturas (como localidade, cronologia, estilo de época ou influência de determinado autor). Essas escolhas permitem a distinção a partir de um viés bastante específico e que deve ser considerado dentre tantas outras possibilidades existentes. Não pretendemos com este trabalho elaborar qualquer definição tipológica, mas compreendemos que, ao associar elementos ou fragmentos pictóricos a uma determinada obra teórica estamos também incorrendo na mesma seleção arbitrária. No caso presente, essa seleção nos permitiu perceber em que medida as pinturas poderiam ter pontos de conexão com um tratado recheado de exemplares práticos ou modelos a serem possivelmente seguidos. E nesse sentido chegamos à percepção de que as referências podem ser tomadas em dois pontos principais. São **diretas**, quando remetem a elementos específicos do tratado, seja nas suas imagens (cópias fiéis de elementos arquitetônicos, por exemplo), seja nas suas concepções de projeção (perspectivas com ponto de fuga central ou oblíquo). São **indiretas** quando fazem apenas referência a temas ou modos de composição, que podem tanto estar associados à obra pozziana quanto ao repertório das pinturas que simulam arquitetura. Este último terreno é, sem dúvida, o mais difícil de se perceber, uma vez que envolve outros

¹⁷⁹MATTEUCCI, Anna Maria. La crisi della pittura di quadratura nella seconda metà del Settecento. In: FARNETI, Fauzia. LENZI, Deanna (orgs). **Realtà e illusione nell'architettura dipinta**. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Firenze: Alinea editrice, 2006, p. 13-28.

¹⁸⁰ Cf. Doc. 59. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manoel da Costa Ataíde**. Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

conhecimentos não só do tratado, mas de todo o ambiente, teórico e prático, da produção pictórica.

Fica em aberto, do ponto de vista da concepção do espaço e da composição das pinturas de forros, o apreço pelo modelo do quadro ou visão central. Esta associa-se muito ao modelo português, como fora referido, mas não fecha a questão da escolha por esse tipo específico de composição, que teve tão grande difusão no território mineiro. Recorda-se o caráter narrativo e historiado que a pintura portuguesa apresenta. Uma espécie de condução do olhar do espectador que, provavelmente, chega ao Brasil litorâneo e ao contexto mineiro. Dadas as proporções e especificidades locais o universo imagético luso-brasileiro foi ponto essencial no contar de histórias para os diversos tetos em suas diversas tipologias e materiais.

Não poderia deixar de ser mencionado o fato de que um dos pontos principais da pintura de perspectiva, ainda que teorizado e ensinado por Andrea Pozzo, não pôde ser aqui contemplado: o método construtivo das pinturas. Fica evidente a lacuna entre o desenho e sua projeção final nos forros, mas o difícil processo dessa transposição parece, em muitos momentos, intangível. Tal análise exige, como percebemos ao longo da pesquisa, um apurado mecanismo não só de observação mas também de maquinário capaz de revelar pinturas e esboços subjacentes, traços que obviamente os pintores se esmeraram por esconder. Provavelmente, na compreensão da técnica utilizada para a transposição do desenho para os grandes tetos estaria o fundamento da pintura de perspectiva e as escolhas dos pintores por tais ou tais elementos ficaria evidente.

Entre tantas similaridades e distinções, fica também em suspenso a resposta de quando começa a apropriação direta do tratado e quando outras formas são abordadas e/ou criadas pelos artistas. É uma questão que só pode ser respondida – e mesmo assim, em parte – quando análises individuais das pinturas são feitas, incluindo as diversas possibilidades de uma apreciação que é bastante subjetiva. O que nos permite um entendimento mais claro, contudo, é um ensinamento apresentado pelo próprio Andrea Pozzo em seu tratado, que pode ser utilizado tanto nas leituras de obras decorrentes do uso dos volumes de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* quanto daquelas que se pretende cotejar com quaisquer outras obras. Ao permitir ao leitor o conhecimento dos fundamentos da perspectiva, Pozzo o encoraja a produzir por si próprio, confiante nas possíveis superações que o bom conhecimento da técnica pode propiciar. No texto da figura que apresenta o grande aparato cênico para a festa das quarenta horas representando as Bodas de Caná (I, 71) (**fig. 8**), Pozzo declara:

Não duvido que quem tiver me seguido até este termo, por si próprio prosseguirá felizmente a sua viagem, para chegar a fazer coisas mais belas e de maior perfeição do que estas¹⁸¹.

Pelas mãos dos pintores em Minas Gerais, as formas sugeridas por Andrea Pozzo puderam, de fato, ganhar outro corpo e outro sentido. Em cada uma das pinturas sente-se inevitavelmente a importância desse tratadista na difusão de um conhecimento valorizado por pintores que, com suas próprias experiências e habilidades, souberam fazer obras de grande fôlego e que, felizmente, ainda temos o privilégio de poder observar como parte do patrimônio brasileiro. Aos leitores desta dissertação, revelamos também, com esse excerto de Pozzo, a expectativa de que tal trabalho possa permitir a continuidade destas viagens e seus desdobramentos no terreno fértil que é a pesquisa sobre a história da pintura.

¹⁸¹ *Non dubito punto che chi mi haverà seguïto sino a questo termine, da sè stesso proseguirà felicemente il suo viaggio, per arrivare a far cose più belle e di maggior perfettione che non non queste.* (I, 71).

FONTES

1. *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (volumes 1 e 2)

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. Anno Jubilei MDCC. Ex Typographya Jo: Jacobi Komarek Boemi, propè SS. Vicentinum, & Anastasium in Trivio.

POZZO, Andrea. **Rules and Examples of perspective proper for Painters and Architects, etc.** In English and Latin: Containing a most easie and expeditious Method to delineate in perspective all designs relating to architecture, after a new manner, wholly free from the confusion of occult lines: by the Great Master thereof Andrea Pozzo, Soc. Ies. Engraven in 105 ample folio Plates, and adorn'd with 200 Initial Letters to the explanatory discourses: Printed from Copper-Plates on ye best Paper by John Sturt. Done into English from the Original Printed at Rome 1693 in Lat, and Ital. by Mr. John James of Greenwich. London, Printed for J. Senex and R. Gosling in Fleetstreet; W. Innys in St. Pauls Church Yard. J. Osborn and T. Longman in Paternoster Row.

SÃO JOSÉ, Francisco de. POZZO, Andrea. **Este Livro de Prespectiva, e hé tambem de Architutura de Andre Poso** Relegiozo da Companhia de Jezus e sam douz belumes de folio grande feito em Latim, e Italiano; e agora vertido, ou traduzido em Portug[u]es pelo P. P. Fr. Franc[is]co de Sam Jozé, de Pibidem. Do uzo de Frei José de Santo Antônio Vilaça, Tibães. [Manuscrito]. 1768. Biblioteca Nacional de Portugal: F.R.R. 995 e cod. 4414/4.

SARAYVA, João. **Parte I da perspectiva de pintores & architetos...** em Roma pello Sr. Andre Pozo SJ... agora a favor does studiosos desta arte pouco rricos incolhida por meios mais deminuto e Composta nesta forma por João Boxbarte, calcographo Augusta vindelicorum. A custa de Jeremias Wolffio... Traduzido tudo de latim em português pelo P. João Sarayva, da cidade do Porto; **Perspectiva de pintores architectos de André Poço...** Parte II... Traduzido da Lingua Toscana no nosso idioma portuguez por Jose Figueyredo pintor na Cidade do Porto... 1732. Ambos se encontram na Biblioteca da Universidade de Coimbra, MS. 222.

1.1. *Edições digitalizadas*

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum** (...). vol. 1. 1693. Universidade de Granada. Disponível em: http://adrastea.ugr.es/tmp/_webpac2_1102041.87031. Acesso em 01 mai 2012.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum** (...). vol. 2. 1719. Universidade de Granada. Disponível em: http://adrastea.ugr.es/tmp/_webpac2_1101479.87021. Acesso em 01 mai 2012.

2. Tratados

BIBIENA, Ferdinando. **L'Architettura civile** preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive. Considerazione pratiche. Parma, 1711.

BONACINA, Carlo Mauro. **Ristretto dell'avvenuto nella fabbrica della Cappella del Nostro Signore Padre Ignatio** nella Chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù di Roma: con l'aggiunta d'un Istruzione per chi volesse fare un'opera simile. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom. 140. Ff. 3-41v.

CICOGNARA, Leopoldo. **Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX**. Per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di D'Agincourt. In Venezia, nella Tipografia Picotti, MDCCCXVIII. vol. III.

DUBREUIL, Jean. **La perspective pratique**. Qui donne une grande facilité à trouver les apparences de tous les Corps Solides, tant Reguliers, qu'Irreguliers, Penchez, Renversez, Inclinez, & Declinez comme l'on voudra, soit qu'ils posent sur Terre, ou qu'ils soient suspendus en l'Air. Par un Religieux de la Compagnie de JESUS. A Paris, Chez Antoine Dezallier, rue Saint Jacques, à la Couronne d'or. MDCLXXIX.

LANZI, Luigi. **Storia Pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo**. Dell'Ab. Luigi Lanzi Antiquario I. E. R. in Firenze. Edizione Terza corretta ed accresciuta dall'Autore. Tomo Secondo, ove si descrive la Scuola Romana e Napolitana. Bassano, Presso Giuseppe Bemondini e Figli. MDCCCIX.

MILIZIA, Francesco. **Memorie degli architetti antichi e moderni**. Terza Edizione, accresciuta e corretta dallo stesso autore. Parma: Stamperia Reale, MDCCCLXXXI.

NUNES, Philippe. **Arte da pintura, symmetria, e perspectiva**. Lisboa, 1615. Edição fac-símile e estudo introdutório de VENTURA, Leontina. Arte da pintura, symmetria e perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

ORLANDI, Pellegrino Antonio. **Abecedario pittorico** contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura. Bologna: 1704, 1719. Venezia 1753.

PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'Architettura** di Andrea Palladio. Ne'quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avvertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de'Tempj. Con privilegi. In Venetia, Appresso Dominico de'Franceschi. MDLXX.

SERLIO, Sebastiano. **Tutte l'opere d'Architettura et Prrospetiva** [sic], di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si mettono in disegno tutte le maniere di edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie a sapere gli Architetti. Con la aggiunta delle inventioni di cinquanta Porte, e gran numero di palazzi pubblici, e privati nella Città, & in Villa, e varij accidenti, che possono occorrere nel fabricare. Diviso in sette Libri. Con un'indice copiosissimo con molte considerationi, & un breve Discorso sopra questa materia, raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino. Di nuovo ristampate, e correte. La Vinegia, Presso gli Heredi di Francesco de'Franceschi. MDC.

SOMMERVOGEL, Carlos. **Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus...** 1869- 1876, p. 2142- 2143.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitectura**. Tradução do Latim, introdução e notas por M. Justino MACIEL. Lisboa: Istpress, 2006.

3. Documentação

BIBLIOTECA do Caraça. Cimélio (papéis avulsos). folhas 285 e 287.

MUSEU DO DIAMANTE / BIBLIOTECA ANTÔNIO TORRES – IPHAN. Cartório do 2º Ofício. Maço 175. Inventário de Caetano Luiz de Miranda.

ENCICLOPÉDIAS VIRTUAIS

A ARQUITETURA do engano: pintura barroca de falsa arquitetura em Portugal e no Brasil. Belo Horizonte, 2009. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/perspectivapictorum>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de artes visuais. São Paulo, 2001. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Célio Macedo. **Artistas e irmãos:** o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro. 1997, Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Minas Colonial: pintura e aprendizado – o caso exemplar de João Batista de Figueiredo. **Telas e Artes**, Belo Horizonte, nº 15, 2000. p. 34-40.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Prefácio. In: DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira.** Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958 (Publicações do IPHAN, nº 20.), p. 7-15.

ARNOLDI, Francesco Negri. Prospettici e quadraturisti. In: **ENCICLOPEDIA universale dell'arte.** vol. 11. Veneza; Roma: 1963. p. 99-116.

ÁVILA, Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação.** 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e culturais, 1996.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó.** 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BIANCHI, Eugenia. Regesto ragionato (1642-1681). In: VV. AA. **Andrea Pozzo** (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale. Trento: Museo Diocesano Tridentino, 2010. (catálogo da Mostra), p. 131-139.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder.** Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni.** Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010.

BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci. Teatri sacri – Apparati per le Quarantore. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni.** Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010, p. 231-248.

BÖSEL, Richard. PAPOTTO, Giovanni. L'altare di sant'Ignazio nella chiesa del Gesù. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010, p. 137-146.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manoel da Costa Ataíde**. Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____. **Introdução ao barroco mineiro**. Cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CARTA, M. e MENICHELLA, A. Il successo editoriale del Trattato. In: DE FEO, V. e MARTINELLI, V. (ed.) **Andrea Pozzo**. Milão. 1996, p. 230-233.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In.: **Barroco 17**. Belo Horizonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1999. p. 237-240.

CORSI, Elisabetta. *Perspectiva pictorum et architectorum – La difusione*. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010. p. 177-188.

DE FEO, Vittorio. MARTINELLI, V. (ed.) **Andrea Pozzo**. Milão. 1996

DE FEO, Vittorio. **Andrea Pozzo**: Architettura e illusione. Roma: Officina Edizioni, 1998.

DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958 (Publicações do IPHAN, nº 20.).

_____. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira – Norte de Minas**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979 (Publicações do IPHAN, nº 29).

DÍAZ, Jorge Galindo. Características temáticas de los tratados de fortificación utilizados hasta los comienzos del siglo XIX. MELLO, Magno Moraes (org). **Ars, techné, técnica**: a fundamentação teórica e cultural da perspectiva. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009, p. 77-89.

DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ENCICLOPEDIA Cattolica. vol. VII. Citta del Vaticano: Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1948.

FILLIPI, Bruna. The Orator's Performance: Gesture, Word and Image in Theatre at the Collegio Romano. In: O'MALLEY, John W (ed.). **The Jesuits II**: cultures, sciences and the arts 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 512-529.

FIORANI, Francesca. Danti edits Vignola: the formation of a modern classic on perspective. In: MASSEY, Lyle (ed.). **The treatise on perspective**: published and unpublished. Washington: National Gallery of Art, 2003, p. 127-160.

FRANCESCHINI, Alessandro, et. al. **Tra illusione e scienza**: l'arte secondo Andrea Pozzo. – Trento: Provincia Autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni storici-artistici: TEMI, 2009. 3v.

FRANCESCHINI, Alessandro. Nota biografica. In: FRANCESCHINI et. al. **Tra illusione e scienza**: l'arte secondo Andrea Pozzo, 2009. p. 37.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

GERVÁSIO, Flávia Klausling. **Festas para el Rei**: relatos e símbolos das festividades régias na América setecentista. 2008. Dissertação (mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GLATIGNY, Pascal Dubourg. Andrea Pozzo e l'architettura prospettica. In: FRANCESCHINI, Alessandro, et. al. **Tra illusione e scienza**: l'arte secondo Andrea Pozzo. – Trento: Provincia Autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni storici-artistici: TEMI, 2009. 3v. p. 13-30.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 81, Jul. 2008.

INSOLERA, Lydia Salviucci. Finte prospettive: cupole e soffitti. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010, p. 223-230.

_____. *Perspectiva pictorum et architectorum – genesi tecnica*. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010, p. 163.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. **Revista do SPHAN**. n. 3. Rio de Janeiro, 1939. p. 63-102.

_____. A pintura do guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina **Revista do SPHAN**. n. 4. Rio de Janeiro, 1940. p. 155- 177.

KIEVEN, Elisabeth. I progetti per la facciata di S. Giovanni in Laterano. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010. p. 285-289.

KÖRNDLE, Franz. Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music. In: O'MALLEY, John W (ed.). **The Jesuits II**: cultures, sciences and the arts 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 479-497.

LEVY, Evonne. **Propaganda and the Jesuit Baroque**. California: University of California Press, 2003.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do SPHAN**, nº 8, Rio de Janeiro, 1944. p. 99-144.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MAMCZARZ, Irene. La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo. In: I GESUITI E I PRIMORDI DEL TEATRO BAROCCO IN EUROPA (Convegno di Studi). Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1994. p. 349-389.

MARIANI, Ginevra. “Sovente avviene che la durevoleza delle Carte sopravviva alla diuturnità delle Moli”- Le matrici in rame del trattato di Andrea Pozzo. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010. p. 89-92.

_____. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Le matrici originali. In: BÖSEL, Richard. INSOLERA, Lydia Salviucci (orgs). **Mirabili Disinganni**. Andrea Pozzo (Trento 1642 –

Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010. BÖSEL e INSOLERA, 2010, p. 189-199.

MASSEY, Lyle (ed.). **The treatise on perspective**: published and unpublished. Washington: National Gallery of Art, 2003.

MATTEUCCI, Anna Maria. La crisi della pittura di quadratura nella seconda metà del Settecento. In: FARNETI, Fauzia. LENZI, Deanna (orgs). **Realtà e illusione nell'architettura dipinta**. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Firenze: Alinea editrice, 2006, p. 13-28.

MELLO, Magno Moraes (org). **Ars, techné, técnica**: a fundamentação teórica e cultural da perspectiva. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

_____. Cod. 44I4: Um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa: traduzido para o português em 1768 por Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça a partir do *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, SJ. **Leituras** (Lisboa), Lisboa, v. 9-10, p. 389-397, 2002.

_____; LEITÃO, Henrique. A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas: O Tractado e Prospectiva de Inácio Vieira, S.J. (1715). **Revista de história da arte**, Lisboa, v. 1, 2005, p. 95-142.

_____. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. **Perspectiva Pictorum**. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII. Tese de doutorado. Lisboa: UNL, 2003.

MENDES, Nancy Maria. **O Barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MORAIS, Frederico. Pintura mineira: características gerais (1973). In: MENDES, Nancy Maria (org. intro. e notas) **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 102.

MOREIRA, Rafael. O mundo dos tratados. In: MOREIRA, Rafael e RODRIGUES, Ana Duarte. **Tratados de Arte em Portugal** – Art treatises in Portugal. Lisboa: Scribe, 2011. p. 7-10.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial. **Barroco**, nº 10. Belo Horizonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978-1979. p. 27-37.

_____. A pintura de perspectiva em Minas Colonial: Ciclo Rococó. **Barroco**, nº 12. Belo Horizonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1983. p. 171-180.

_____. Barroco e rococó na arquitetura religiosa da Capitania de Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage. VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). **As Minas setecentistas**. vol. 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 365-382.

_____. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

_____. Reavaliação do Barroco Mineiro. In: MENDES, Nancy Maria (org). **O Barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 124-127.

O'MALLEY, John W (ed.). **The Jesuits**: cultures, sciences and the arts 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

O'MALLEY, John W (ed.). **The Jesuits II: cultures, sciences and the arts 1540-1773**. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

PALMER, Rodney. 'All is very plain, upon inspection of the figure': the visual method of Andrea Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. In: PALMER, Rodney e FRANGENBERG, Thomas. **The rise of the image: essays on the history of the illustrated Art book**. Aldershot: Ashgate, 2003, p. 157-213.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

PRIMERANO, Domenica. Andrea Pozzo trecento anni dopo: la fortuna critica. In: VV. AA. **Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale**. Trento: Museo Diocesano Tridentino, 2010. (catálogo da Mostra), p. 23-32.

RESENDE, Maria Efigênia Lage. VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). **As Minas setecentistas**. 2 vol. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Col. História de Minas Gerais).

RYKWERT, Joseph. **The dancing column**. On order in Architecture. Cambridge; Londres: MIT Press, 1996.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. 2009, Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Antônio Fernando Batista. **A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização**. 2002, Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Antônio Fernando B. e MIRANDA, Selma Melo. Artistas pintores do distrito diamantino: revendo atribuições. In: IV COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: A arte no mundo português dos séculos XVI a XIX: confrontos, permanências, mutações. 1999, Salvador. **Atas...** Salvador: Museu de Arte Sacra, Universidade Federal da Bahia, 2000. p. 411-428.

SMITH, Robert C. Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine Style in Brazil. In: **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 15, No. 3, Portuguese Empire Issue (Oct., 1956), pp. 16-23.

VV. AA. **Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale**. Trento: Museo Diocesano Tridentino, 2010. (catálogo da Mostra).

VV. AA. **Il quadraturismo nella storia dell'arte** Firenze University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.quadraturismo.it>>. Acesso em: 02 mai 2012.

VV. AA. **L'invenzione dell'inganno prospettico**. Firenze University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.quadraturismo.it>>. Acesso em: 02 mai 2012.

ZAMPELLI, Michael S.J. 'Lascivi Spettacoli': Jesuits and Theatre (from the Underside). In: O'MALLEY, John W (ed.). **The Jesuits II: cultures, sciences and the arts 1540-1773**. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 550-571.

ZANLONGHI, Giovanna. The Jesuit Stage and theatre in Milan during the Eighteenth Century. In: O'MALLEY, John W (ed.). **The Jesuits II**: cultures, sciences and the arts 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 530-549.

Anexo 01 – CACHOEIRA DO CAMPO, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré (capela-mor). Antônio Rodrigues Belo, 1755 (pintura subjacente). (Abaixo, no detalhe, janelas com a pintura original).



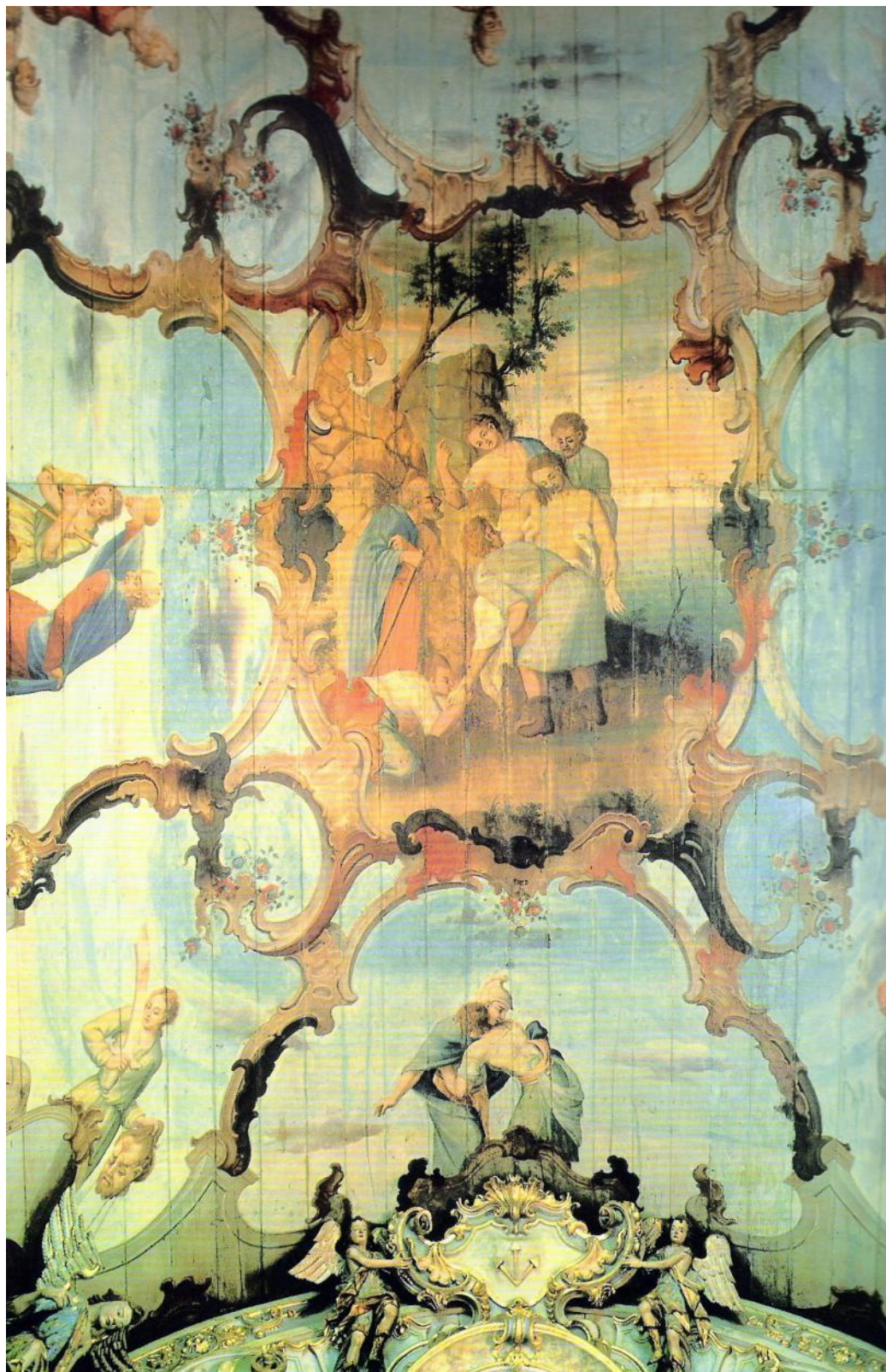
Anexo 02 – MARIANA, Sé Catedral (capela-mor). Manoel Rebelo e Souza, 1760.



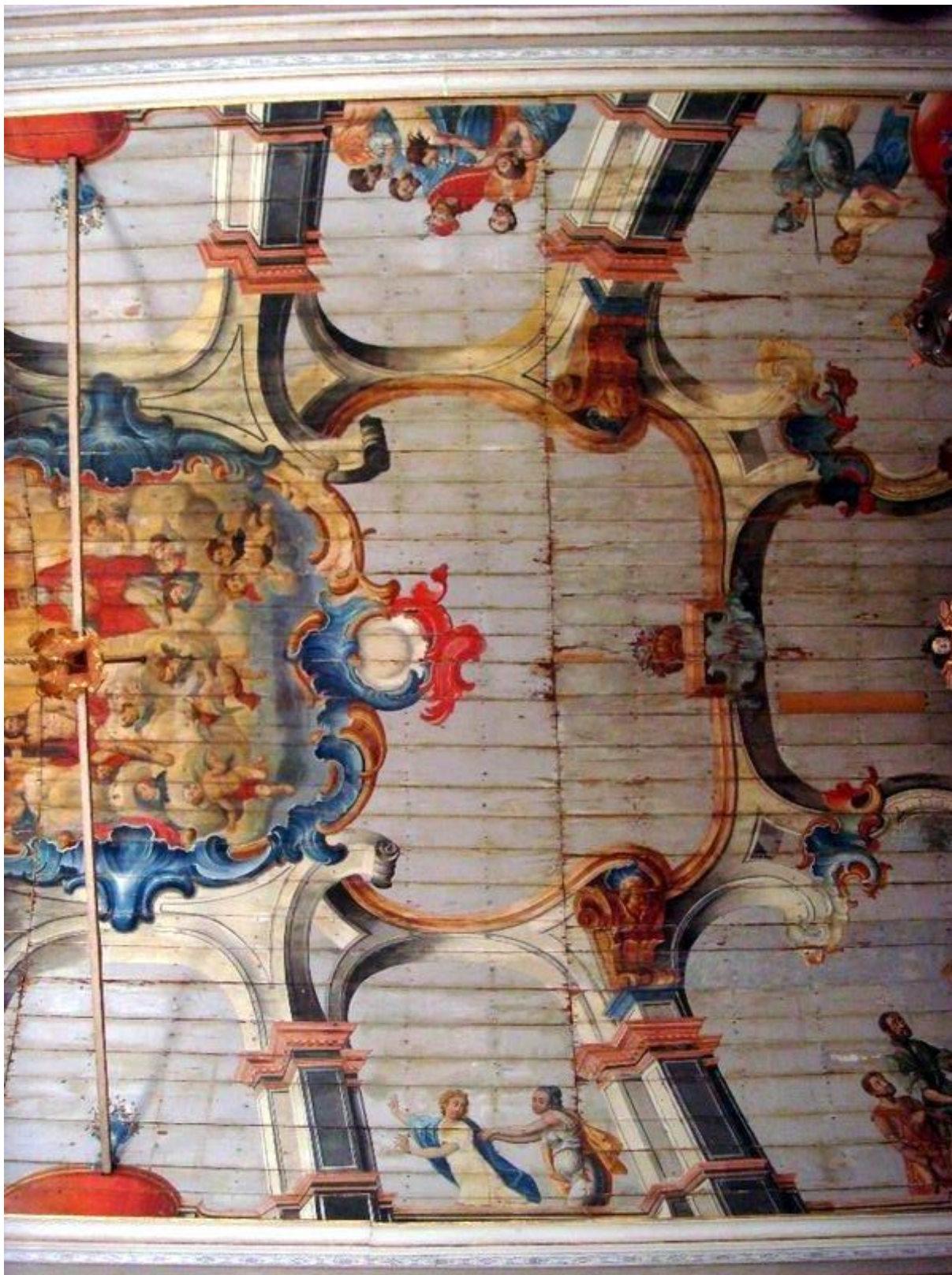
Anexo 03 – OURO BRANCO, Igreja Matriz de Santo Antônio (capela-mor).



Anexo 04 – CONGONHAS, Santuário Bom Jesus do Matosinhos (capela-mor). Bernardo Pires da Silva, 1773-1775.



Anexo 05 – CONGONHAS, Santuário Bom Jesus do Matosinhos (nave). João Nepomuceno Correa e Castro, 1777-1787.



Anexo 06 – MARIANA, Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte (capela-mor). Antônio Martins da Silveira, 1782.



Anexo 07 – SANTA RITA DURÃO, Igreja de Nossa Senhora do Rosário (capela-mor). João Batista de Figueiredo, 1792



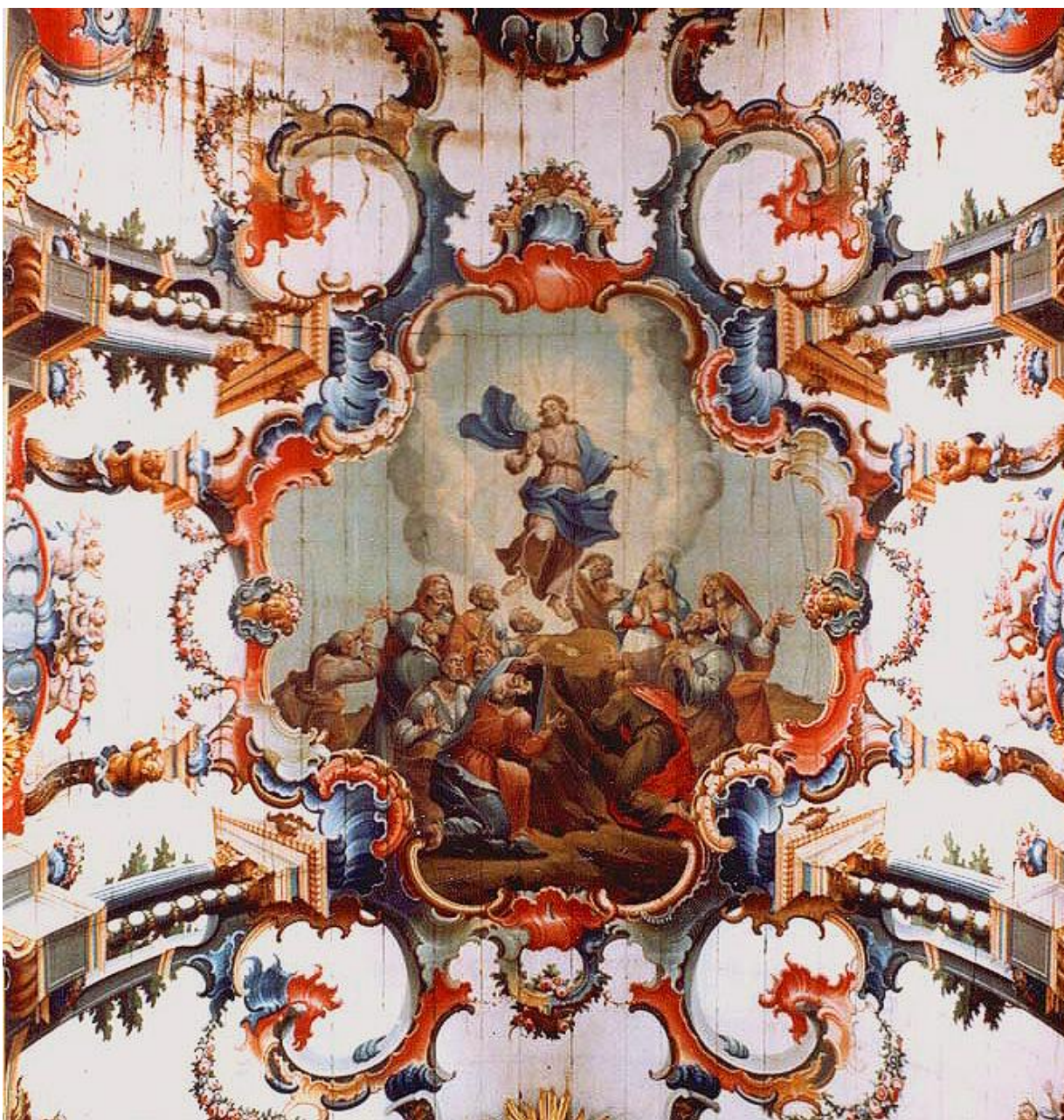
Anexo 08 – SANTA RITA DURÃO, Igreja de Nossa Senhora do Rosário (nave). João Batista de Figueiredo, 1792.



Anexo 09 – OURO PRETO, Igreja de São Francisco de Assis (nave). Manoel da Costa Ataíde, 1801-1812.



Anexo 10 – SANTA BÁRBARA, Igreja Matriz de Santo Antônio (capela-mor). Manoel da Costa Ataíde, c.1806.



Anexo 11 – OURO BRANCO, Igreja Matriz de Santo Antônio (nave). Manoel da Costa Ataíde. s/d.



Anexo 12 - ITAVERAVA, Igreja de Santo Antônio (capela-mor). Manoel da Costa Ataíde, c.1811.



Anexo 13 - MARIANA, Igreja de Nossa Senhora do Rosário (capela-mor). Manoel da Costa Ataíde, 1823.



Anexo 14 - DIAMANTINA, Igreja de Nossa Senhora do Carmo (capela-mor). José Soares de Araújo, 1766-69. Foto: Magno Moraes Mello.



Anexo 15 – DIAMANTINA, Igreja de Nossa Senhora do Carmo (nave). José Soares de Araújo, 1778-1784. Foto: Magno Moraes Mello.



Anexo 16- DIAMANTINA, Igreja de Nossa Senhora do Rosário (capela-mor). José Soares de Araújo, 1779. Foto: Magno Moraes Mello.



Anexo 17– DIAMANTINA, Igreja de São Francisco de Assis (capela-mor). José Soares de Araújo, 1782. Foto: Magno Moraes Mello.

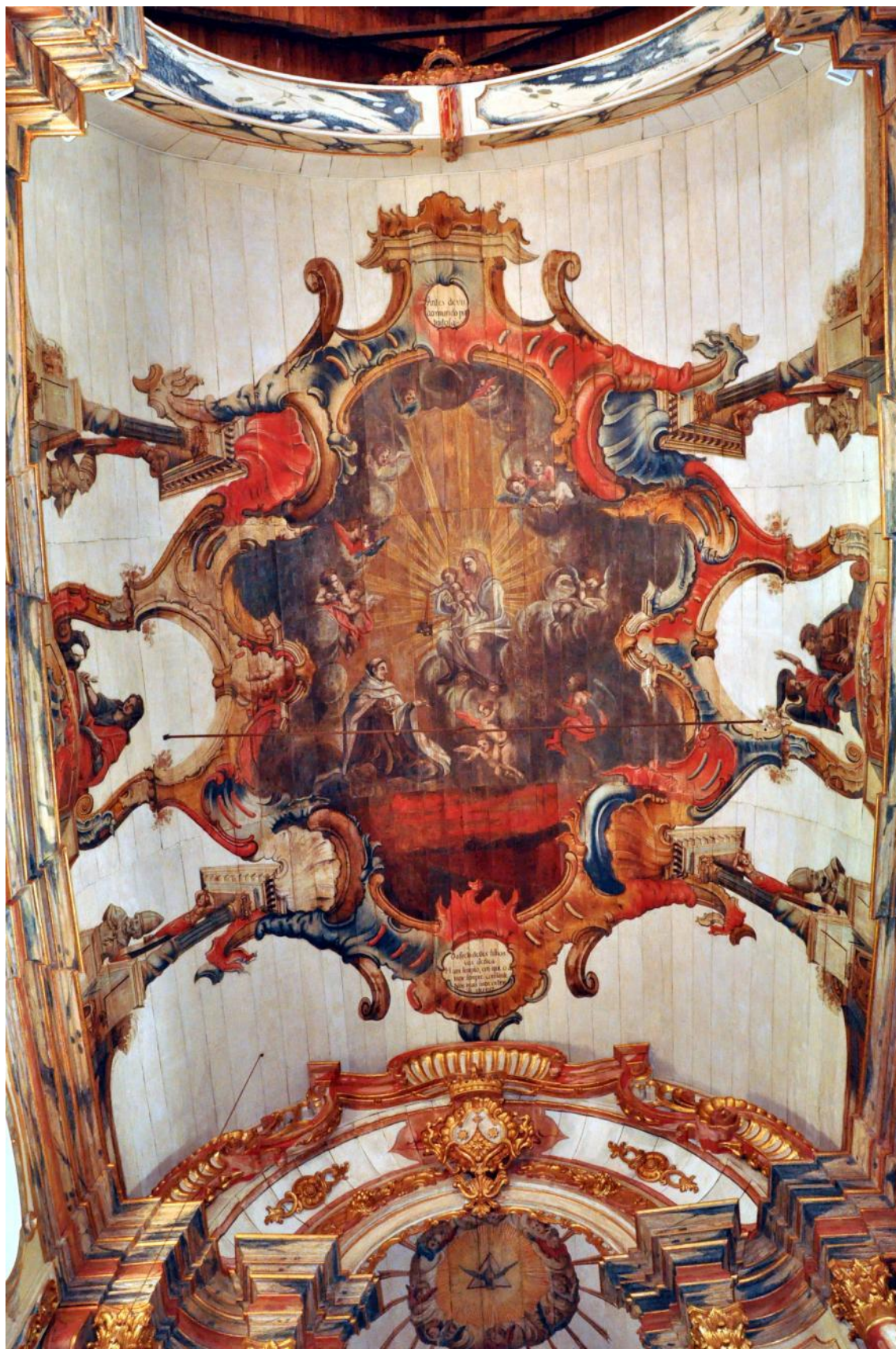


Anexo 18 – COUTO DE MAGALHÃES. Igreja de Nossa Senhora da Conceição (capela-mor). José Soares de Araújo, anterior a 1787. Foto: Magno Moraes Mello



Anexo 19 – SERRO, Igreja de Nossa Senhora do Carmo (capela-mor). s/a, posterior a 1806.

Foto: Magno Moraes Mello.



Anexo 20 – SERRO, Igreja do Bom Jesus do Matosinhos (capela-mor)



Anexo 21 – SÃO MIGUEL DO CAJURU, Igreja de São Miguel Arcanjo. Joaquim José da Natividade (?), posterior a 1812.



Anexo 22 – OURO PRETO, Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Brancos (Padre Faria)
REVER. c. 1740-1755.



Anexo 23 – OURO PRETO, Igreja de Santa Efigênia (capela-mor) Manoel Rebelo e Souza, c. 1765.



Anexo 24 – OURO PRETO, Igreja de Santa Efigênia (nave). Manoel Rebelo e Souza, c. 1768.



Anexo 25 – SÃO TOMÉ DAS LETRAS, Matriz de São Tomé (capela-mor), Joaquim José da Natividade., anterior a 1824.

