

Perspectiva Pictorum – um exercício de ilusionismo arquitetônico no Tempdo Barroco

Magno Mello

Resumo:

O estudo apresentado concentra-se em analisar a decoração pictórica de formas reais de arquitetura denominada por quadratura, ocorrida no universo luso-brasileiro durante a primeira metade do século XVIII. Este texto contempla um tema um pouco esquecido e muito pouco investigado em toda a historiografia de arte portuguesa e brasileira, a não ser por estudos mais concentrados quando se tratados estilos barroco ou rococó como um todo, mas, raramente a pintura de falsa arquitetura vem examinada de modo isolado. Este tema procura fundir o estudo da Pintura do Tempo do Barroco coma ciência da Perspectiva. A análise da representação de falsos espaços em “arrombamentos” perspécticos juntamente com a evolução da concepção teórica inserida nos tratados estrangeiros difundidos em Portugal é outro aspecto importante, sem, contudo, transcurar aqueles escritos em português. Para além do específico cuidado com a própria pintura, outra preocupação foi a relação com o espaço real e o espaço falsamente construído. É sabido que a pintura ilusionista constitui uma modalidade essencial na criação de ricos interiores, pois se apresenta como uma espécie de contaminação formal em que a Pintura e a Arquitetura se interpenetram e simulam reciprocamente em audaciosos efeitos cenográficos.

Palavras-chave: Quadratura, Ilusionismo, Barroco, Arte luso brasileira, Perspectiva

Pictorum perspective: an exercise in architectural illusionism in Baroque times

Abstract:

The presented study focuses on analysing the pictorial decoration of realistic forms of architecture named by quadrature, whose origin in Luso-Brazilian universe dates from the first half of the 18th century. This text approaches a theme scarcely studied and investigated in the historiography of Brazilian and Portuguese art, with the exception of stylistic studies of Baroque and Rococo as a whole, but, rarely, the false architecture painting has been examined isolatedly. This subject aims to link the study of the painting of Baroque period with the science of Perspective. The analysis of representations of false spaces in perspectic “break-ins” combined with the evolution of the theoretical conception inserted in foreign treatises diffused in Portugal is another important aspect, without, however, neglect the Portuguese writings. Beyond the particular attention devoted to the painting itself, another concern was the relation between the real and the falsely built space. It is well known that the illusionistic painting constitutes an essential modality in the creation of rich interiors, for it is presented as a type of formal contamination in which Painting and Architecture mutually interpenetrate and simulate in audacious scenographic effects.

Keywords: Quadrature, Illusionism, Baroque, Luso-Brazilian art, Perspective

(...) *il pittori senza prospettiva sia come il nocchiero in mare senza timone o bussola, che non sa mai dove si sia o dove si vada, e la ragione a me par questa, volendo egli con semplici linee o colori locati sopra piana, curva o sinuosa superficie capace, delle tre dimensioni aspettanti al corpo, altro che di due, è perciò necessario (fingere con l'arte) quella della quale ella si trova incapace «se mancando, supplire con l'arte», et a questo usa quell'ottimo remedio che dall'avvertito vedere fu chiamato prospettiva (...)*

Ludovico Cardi (Cigoli), *Trattato pratico di prospettiva*, 1612

O estudo apresentado aqui concentra-se em analisar a decoração pictórica de formas reais de arquitetura denominada por quadratura, ocorrida no universo luso-brasileiro durante a primeira metade do século XVIII, sempre em continuidade no avançar do mesmo século. Este texto contempla um tema um pouco esquecido e muito pouco investigado em toda a historiografia de arte portuguesa e também brasileira, a não ser por estudos mais concentrados quando se trata dos estilos barroco ou rococó como um todo, mas raramente a pintura de falsa arquitetura vem sendo examinada de modo isolado. Aqui, neste estudo, é indispensável refletir sobre dois pontos: a presença do jesuíta Inácio Vieira (1676-1739) como professor de matemática na “Aula da Esfera” no Colégio de Santo Antão, desde 1709 até 1720 e a própria construção perspéctica que tornar-se-ia o espaço tridimensional com significativa dinâmica e força expressiva nas variações perspécticas/cenográficas em tetos planos/curvos ou mesmo em paredes, especialmente no século XVIII com atenção especial ao reinado de D. João V.

Este tema procura fundir o estudo da pintura do tempo do Barroco com a ciência da perspectiva. A análise da representação de falsos espaços em ‘arrombamentos’ perspécticos juntamente com o crescimento da concepção teórica inserida nos tratados estrangeiros difundidos em Portugal é outro aspecto importante, sem, contudo, transcurar aqueles escritos em português. Para além do específico cuidado com a própria pintura, outra preocupação foi a relação com o espaço real e o espaço falsamente construído. É sabido que a pintura ilusionista constitui uma modalidade essencial na criação de ricos interiores, pois se apresenta como uma espécie de contaminação formal em que a pintura e a arquitetura se interpenetram e simulam reciprocamente em audaciosos efeitos cenográficos.

Considere-se aqui o gênero quadratura, um dos aspectos da decoração pictórica mais importantes da cultura barroca. Um ‘processo operativo’ iniciado no Renascimento, mas que nos séculos XVII e XVIII atingiu um vértice espantoso. De modo específico, trata-se de uma pesquisa interdisciplinar: as questões sobre arquitetura, os estudos sobre pintura e as disposições científicas. A proposta apresentada neste artigo vincula-se a duas orientações didáticas. A primeira a partir do quadraturismo e a segunda a partir da produção teórica e especulativa da perspectiva. Ambas consomem esforços em apresentar dinâmicas cenográficas, num primeiro momento como decoração pictórica e num segundo, como processo perspéctico/operativo.

A experiência da perspectiva não é apenas a configuração geométrica do espaço, mas uma vivência e uma integração da percepção sensorial do mundo. Uma pintura disposta num teto de um edifício com o ponto de vista frontal ao espectador e outra com o mesmo ponto de vista, porém disposta verticalmente numa parede, terão a mesma ‘verdade visual’. Para que uma pintura tenha um sentido de verdade visual representada no teto, não pode ter o mesmo ponto de vista do que quando se encontrava na parede; porém, na cultura figurativa do barroco luso-brasileiro é isso que ocorre. Segundo a ideia de narrativa da pintura portuguesa, o sentido técnico é superado em função do sentido puro de visualidade - exposto aqui tanto na disposição espacial, como na presença do olho do espectador. Apresentar o tema é mais importante do que situá-lo próximo daquilo que poderíamos designar de rigor visual. Em Portugal e no Brasil, a perspectiva apresenta uma importância e uma sutileza na representação pictórica, que tem como ponto de partida a capacidade de o pintor relacionar o ambiente interno com a mensagem espiritual que pretende expor: uma história completa – uma totalidade narrativa.

O ver em perspectiva alterou toda a cultura figurativa desde a Idade Moderna. Considerada descendente da óptica antiga, podemos afirmar que foi o fundamento da tecnologia atual, onde o olho se transformou na percepção sensorial do mundo. Entretanto, a perspectiva não contempla simplesmente qualquer objeto, mas revelar-se-á sempre como uma visão interpretada: parecer e ser não são duas coisas análogas. E isso fará grande diferença nos tetos pintados entre Portugal e Brasil ao longo dos séculos XVIII e XIX.

A velha disputa de Fídias e Alcámenes em relação às proporções de uma escultura de Minerva pode ser um exemplo de como essas questões são importantes. O procedimento usado para a construção do espaço na Antiguidade chamava-se *scenografia* e é diferente do que entendemos hoje por perspectiva. De certa forma, pode dizer-se que a perspectiva é o modo para se chegar à percepção do mundo como imagem.¹

Qualquer questionamento sobre perspectiva toma como ponto de partida as investigações de Erwin Panofsky publicadas em 1927.² Panofsky faz sua análise da perspectiva a partir das questões levantadas durante o Renascimento e entende a mesma como uma **forma simbólica**, seguindo a mesma linha de pensamento desenvolvida anos antes por Ernst Cassirer.³ O campo aberto por Panofsky permitiu que se recusassem os tópicos tradicionais que frequentemente se criavam em torno da perspectiva, o qual permitiu uma interpretação mais fecunda e uma orientação mais complexa.

¹ No Mundo Antigo, a perspectiva era comum tanto no estudo da astronomia como no da arte figurativa. Graças a este campo comum, desde o século V aC que a imagem passa a fazer parte do discurso cosmológico, que, como reflexo de um conceito espacial, representa a história de uma técnica projetiva capaz de chegar até a época moderna.

² Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica* (Lisboa: Edições 70, 1993). A perspectiva com todos os seus processos e normas específicas produz uma configuração plana - que é a própria pintura, transformando-a (a superfície) numa representação de sólidos perfeitamente aceitáveis dentro da nossa percepção visual.

³ Ernst Cassirer, *Mito e Conceito* (Florença: La Nuova Italia, 1992), 100. Segundo o autor, “si puo assumere il concetto del simbolico in modo da intendere con esso una ‘direzione’ completamente determinata del concepire e del configurare spirituali, che come tale ha poi fronte a sé una “controdirezione” non meno determinata. (usamos a tradução italiana do original alemão de 1925).

No seu texto, Panofsky afirma que se praticava na Antiguidade clássica uma série de projeções perspéticas; as leis da visão eram conhecidas, mas ignorava-se o seu procedimento geométrico exato. Tudo era constituído por um processo diverso daquele do Renascimento, o qual apresentava uma construção espacial homogênea, fruto de uma projeção perspética denominada central. O espaço do Renascimento será um espaço contínuo entre os diversos planos, onde nenhum corpo pode ser inserido sem perder a sua corporeidade.⁴ No Renascimento, a corporeidade das coisas fora sempre uma procura através do confronto com o realismo. São problemas que demonstram que a representação perspectivada não é apenas a construção de um espaço geometricamente perfeito. Deve compreender-se que, paralelamente a tudo isso, encontramos o binômio “parecer e ser”⁵. Neste sentido, é conveniente lembrar que Platão desvalorizava a imagem produzida artisticamente, considerando-a uma questão de simples truque. Ora, este conflito encontra referência no que chamamos de aparência.

Voltando a Panofsky, sabe-se que este teórico negava que a Antiguidade tivesse elaborado uma técnica perspética específica, insistindo nos diversos conceitos de espaço. É neste momento que se compreende e se reconhece a fórmula simbólica de Cassirer. O ensaio panofskiano faz uma separação rígida entre matemática pura e matemática empírica, já anteriormente pensada por Hans Schuritz.⁶ Este autor constata que, no Renascimento, **perspectiva** significava todo o campo da óptica, sendo esse o significado mais apropriado para o século V aC. Este aspecto esclarece a forte relação entre disciplinas ligadas mais à prática do que à pura teoria, onde este discurso nos conduzirá ao ponto fulcral da situação: qual a função da visão? Não há uma óptica científica a não ser aquela que parte da experiência de oficinas para chegar à explicação da aparência das coisas, pois o olho faz realmente ver as mesmas coisas mais pequenas ou maiores segundo a distância do observador. O discurso antigo pretende chegar à verdade e essa é a palavra-chave para aquilo a que hoje se dá o nome de realidade.

Todo este processo se refere a um mundo inventado e de menor valor em relação ao verdadeiro: uma simples imagem representada. Porém, encontramos o cânone de Policeto e, 500 anos mais tarde, os escritos de Vitruvius, que descrevem a invenção da *scenografia* de Agatarco, preparador de cenas para Ésquilo. O texto desaparecido de Demócrito e Anaxágoras, escrito para Agatarco e referido pelo tratadista romano, impossibilita o entendimento da real situação da construção perspética na Antiguidade. Todavia, a *Optiké* de Euclides,⁷ escrita entre o final do IV e início do III século aC, ajuda a formar algumas conclusões sobre a perspectiva nesta época. Este é um texto sobre a geometria da visão ou perspectiva natural, pois está condicionada aos estudos dos ângulos visuais. No caso da perspectiva linear, o centro de projeção é o ponto do olho e a projeção perspética consistia na intersecção da pirâmide visual com a superfície do quadro. A principal diferença entre os dois tipos é que a natural se torna mais geral no seu alcance em comparação com a linear,

⁴ No sentido antigo, ‘corpo’ e ‘espaço’ estão absolutamente associados.

⁵ Margaretha Huber, “Della prospettiva: sul rapporto tra ‘pensare e vedere’ partendo dal Timeo di Platone,” in *La Prospettiva: fundamenti teorici ed esperienze figurative dall’antichità al mondo moderno*, ed. Michael R. Sinisgalli (Florença: Edizioni Cadmo, 1998), 43-55, em 44-5.

⁶ Hans Schuritz, *Die Perspektive in der Kunst Albrecht Durers: Ein Beitrag zur Geschichte der Perspektive* (Frankfurt: Keller, 1919).

⁷ Euclides, *Optiké*, publicado pela primeira vez, em Veneza, em 1505.

pois na geometria euclidiana duas linhas paralelas são retas situadas no mesmo plano, mas que nunca se encontram, ainda que se afastem indefinidamente.

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

“(...) la scenografia è lo schizzo della facciata e dei lati in scorcio, colla convergenza di tutte le linee al centro del compasso... Democrito e Anassagora scrissero (...) in qual modo sia necessario che – dato in un luogo determinato un centro focale e allo sguardo dei occhi e al prolungamento dei raggi luminosi – vi sia corrispondenza tra la struttura naturale e le linee; sicché semplice linee – in sé insignificante e incorporee – riproducono illusionisticamente sulla scena l’aspetto vero dei edifici, colle loro parti ora rientranti ora prominenti, pur essendo tutte dipinte su di un piano.”⁸

A controvérsia sobre a perspectiva antiga não se esgota aqui e nem é nosso objetivo responder a tais indagações, mas apenas apresentar alguns conceitos e possíveis reflexões. Sob o ponto de vista técnico, a perspectiva caracteriza-se por um sistema de representação plana capaz de exprimir a tridimensionalidade do espaço físico (real) e a posição dos objetos neste mesmo espaço, como verdadeiras máquinas de persuasão. É fulcral não esquecer que na Antiguidade clássica e durante a fase medieval não havia diferença entre óptica e perspectiva. Os tratadistas e estudiosos desta matéria examinavam os fenômenos da visão e deduziam a partir dela as respectivas consequências geométricas, formulando os seus teoremas ou leis específicas. Enquanto nos tratados antigos é acentuado o carácter matemático e geométrico da perspectiva, a fase medieval privilegiava o aspecto empírico e perceptivo-fisiológico da visão.

Essa novidade que mudaria todo o rumo da pintura europeia não apareceu inesperadamente em pleno século XV. Teve anteriormente o seu amadurecimento em artistas como Giotto (1266-1337), Duccio (1266-1318) e sobretudo com os irmãos Lorenzetti, Pietro (1280-1348) e Ambrogio (1319-1348). Foi o início de uma procura por uma imagem espacial unitária, determinada por uma vontade de impor maior rigor na disposição das figuras. Pode dizer-se que se tornaram os protagonistas de uma nova postura social a ocupar um espaço físico tangível.

Entre Duccio e os Lorenzetti existe uma diferença muito significativa. No primeiro, nota-se que o espaço tem uma orientação condicionada para uma zona de fuga e, em algumas ocasiões, para o chamado eixo de fuga, sistema já usado no século XIII e que poderia tratar-se de uma tradição bizantina; no segundo pode falar-se de um ponto de fuga na orientação dos planos parciais, mas nunca na sua totalidade. Em Duccio, escreve Panofsky, não se pode falar ainda de uma unificação perspética semelhante entre várias zonas do quadro. Assim, onde se representam duas imagens em cenas distintas, mas que se desenvolvem simultaneamente no mesmo edifício, recorre-se a um procedimento peculiar: a união destes mesmos espaços mediante uma qualquer estrutura arquitetônica, unindo-os não perspetivamente, mas de modo arquitetônico e, portanto, funcional.

⁸ Marco Vitruvius Polio, *De Architectura, Libri X*, vols. I e VII, citado em Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva* (Florença: Libreria Editrice Fiorentina, 1979), 146-8. É de se referir, ainda, a obra de Manuel Justino P. Maciel, *Vitruvius: Tratado de Architectura* (Lisboa: IST PRESS, 2009).

Somente no século XV é que a óptica passa a chamar-se de *perspectiva naturalis*,⁹ e a perspectiva, como nós a entendemos, se denomina *perspectiva artificialis*.¹⁰ A especificação destes dois tipos de perspectiva decorre da necessidade de melhor definir os seus aspectos no âmbito do conhecimento e da medida de todas as coisas representadas. Esta nova perspectiva necessitava dos conhecimentos das leis da visão, mas também do método geométrico euclidiano. Em todos os tratados, desde Alberti até ao início do século XVII, a perspectiva assume um carácter autónomo em relação à pintura, tornando-se uma ciência e também objeto de especulação matemática. Estes textos só se preocupavam com os fenômenos ópticos como introdução às suas investigações, pois é o período em que se desenvolvem intensamente os vários métodos de construir perspectivas. Todos estes métodos tomam como processo único a disposição da pirâmide visual que tem no vértice o olho do observador e na base o objeto representado.

A primeira experimentação que permitiu a codificação das regras da perspectiva está associada diretamente a Filippo Brunelleschi e é habitualmente denominada *costruzione legittima*.¹¹ Um conceito, segundo Roccasacca, amplamente utilizado, mas que “non è quattrocentesco, ma fu espresso nella forma ‘Legitime Verfahren’, per la prima volta nel 1882 da Heinrich Ludwig e sia anche accertato, a seguito di una accurata ricognizione compiuta da James Elkins, che non esiste un solo esempio di pittura prospettica quattrocentesca eseguita con la ‘costruzione legittima’”¹². Estas experiências foram demonstradas na execução de duas tabuletas que marcaram o nascimento de um novo método de representação, diferentemente dos sistemas medievais que se faziam na época.

O *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1404-1472),¹³ escrito em latim em 1435 e em italiano em 1436, tornou-se o ponto de referência para toda a teoria do Renascimento. Este tratado ultrapassa os textos medievais e a simplicidade dos escritos de ateliê, pois os seus procedimentos estão inscritos numa concepção geral da pintura que pressupõe uma teoria estética. O nosso interesse volta-se para o primeiro livro, o qual aborda os problemas da representação que diretamente interessam ao estudo da perspectiva e, conseqüentemente, ao entendimento do espaço pictórico. No seu tratado, Alberti analisa uma série de questões de carácter teórico e prático e considera que a representação de qualquer objeto depende de si próprio, do tema em causa e das condições em que ambos se encontram. Todas estas questões seriam irrelevantes para a teoria da representação se se limitassem a registar exclusivamente aquilo que o meio oferece. Alberti estudou direito, física e matemática e em Florença seus estudos o aproximaram de artistas e de literatos, de modo que este texto reivindica o papel intelectual do artista. O tratado sobre a pintura se divide em três partes:

⁹ Dominique Raynaud, “Perspectiva naturalis,” in *Nel Segno di Masaccio: L’Invenzione Della Prospettiva*, ed. Filippo Camerota (Florença: Giunti Editore, 2001), 11-8.

¹⁰ Filippo Camerota, “Perspectiva pratica,” in *Nel Segno di Masaccio: L’Invenzione Della Prospettiva*, ed. Filippo Camerota (Florença: Giunti Editore, 2001), 19-24.

¹¹ *Ibid.*, 27-38. Não se pode esquecer que a expressão ‘costruzione legittima’ foi usada pela primeira vez por Heinrich Ludwig em 1882, quando estudava Leonardo da Vinci

¹² Veja sobre este assunto e com referências bibliográficas: Pietro Roccasacca, “Evidenze materiale per una storia della prospettiva nella pittura italiana su tavola del XV secolo” in *L’artiste et l’oeuvre à l’épreuve de la perspective*, ed. Marianne Cojannot-Le Blanc, Marisa Dalai Emiliani, & Pascal Dubourg Glatigny (Roma: École Française de Roma, 2006): 323-51.

¹³ Leon Battista Alberti, *De Pictura* (Basel: Bartholomaeus Westheimer, 1540).

ocupa-se do desenho da figura humana, das representações históricas e descreve o velo utilizável sem os conhecimentos das regras geométricas.

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

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

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

Nos seus estudos, escreverá que “grande, piccolo, lungo, alto, basso, largo, stretto, chiaro, luminoso, tenebroso et ogni simile cose [...] sono siffatte (semelhante) che ogni loro

cognizione se fa per comparatione,” pois o propósito da perspectiva é comparar, ou seja, criar proporção.¹⁴

Quando Piero della Francesca (1418-1492) escreveu *De Prospectiva Pingendi*,¹⁵ a concepção perspética estava já estabelecida com o modelo albertiano; entretanto, os problemas delineados pelos pintores não se resolveram na sua totalidade. O ponto de partida das reflexões de Piero estava na geometria. Os seus conceitos básicos estavam formados a partir de um conteúdo visual empírico e não através de uma reflexão idealizada. No seu tratado, aparece muitas vezes como se fosse um geômetra, mas, por outro, continua a prevalecer a questão de uma visualidade típica do domínio de um pintor. A sua intenção era a de oferecer uma ciência aos outros pintores, uma espécie de instrumento de trabalho, uma ferramenta. Piero não entra no debate teórico sobre a natureza da pintura, nem sobre a sua nobreza; estabelece de forma minuciosa os problemas da representação que inquietam os pintores, desenvolvido na terceira parte do seu tratado. Na sua obra teórica, estão articuladas as duas linhas que são os eixos dos procedimentos da representação perspética. Por um lado, as que são próprias dos teóricos e, de outro, as que são habituais nas oficinas: escreve como pintor para pintores, onde a ciência do teórico se funde na arte do pintor.

Um novo interesse surgirá a partir das últimas décadas do mesmo século, com a presença de Leonardo da Vinci (1452-1519) e o surgimento do naturalismo dos flamengos. Neste momento, surge a perspectiva aérea e a relativa perda da clareza longínqua. A perspectiva de Quinhentos não é mais o conteúdo principal do discurso figurativo, como em Piero della Francesca, em Andrea Mantegna ou nas avançadas visões perspéticas de Carlo Crivelli.

Será com Leonardo da Vinci que se iniciará uma nova postura na perspectiva. Este teórico questiona a unicidade dos pontos privilegiados para individualizar o campo visual na criação do espaço arquitetônico. Curiosamente, será a partir desta incerteza em definir uma sistematização espacial que nascerá a possibilidade de criar opticamente a ilusão. Distinguiu duas partes fundamentais na pintura: a perspectiva e o decoro. Esta última remete ao estudo das proporções e aos problemas iconográficos. Segundo o mesmo autor, a perspectiva manifesta-se em três momentos: a perda de nitidez dos contornos dos corpos, das suas magnitudes e das suas cores. Destas três fases, a primeira diz respeito ao olho, sendo a segunda e a terceira causadas pelo ar que se interpõe entre o olho e os objetos.¹⁶

Ora, o primeiro tipo determina a perda de nitidez dos contornos. A perda da grandeza e da cor nos dois outros tipos de perspectiva são determinadas pela combinação da densidade aérea e da distância do espectador. Podemos dizer que a perspectiva passa a ser concebida como um recurso representativo além da sua condição instrumental, pois supõe sempre a intervenção do olho criando uma espécie de sujeito virtual.

¹⁴ Leon Battista Alberti, *Della Pittura tradotta per M. Lodovico Domenichi* (Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547), 14.

¹⁵ Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi* (Florença: Le Lettere, 2005). Obra compilada entre 1472 e 1475 (publicada pela primeira vez em Paris, em 1841).

¹⁶ Leonardo da Vinci, *Scritti – tute le opere: Trattato della pittura – scritti letterari – scritti scientifici*, (Roma: classici Rusconi, 2002); Leonardo – *dagli studi di proporzioni al trattato della pittura* (a cura di Pietro C. Marari, Maria Teresa Fiorio), Milano, Electa, 2007

A **mimese** não se limita aos objetos representados, mas **mimetiza-se** também no espectador que os vê a partir de um ponto preestabelecido. O ponto de vista, a distância e o ângulo de visão afetam diretamente a estrutura de qualquer imagem. A perspectiva confia na teoria e na prática das oficinas como um modelo visual, tornando-se a simulação da visão que unifica um novo modelo de mundo. Organizada a questão nestes termos, o sujeito virtual possui uma natureza precisamente óptica, principalmente para os teóricos anteriores a Leonardo, inclusive Alberti. Para este, a geometria é ciência anterior à pintura, porém esta recorre sempre à outra. Pelo contrário, para Leonardo, a geometria e a pintura são consequências da natureza da visão, donde podemos concluir que uma e outra utilizam os mesmos elementos.¹⁷

Alguns estudiosos, como Panofsky, afirmaram que as formas de perspectivas são formas históricas de conhecimento.¹⁸ Mais tarde, Decio Gioseffi diria que, quando falamos ou criamos algum efeito em perspectiva, está obrigatoriamente implícito o engano visual.¹⁹ Como exemplo disso, recordem-se os mais remotos ciclos de culturas, onde o significado espacial entre corpos era totalmente diverso da moderna visão fotográfica e sem uma referência precisa à aparência da realidade objetiva.

Entretanto, quando falamos de **costruzione legittima**, referimo-nos também a uma perspectiva plausível ou a uma codificação do espaço em profundidade e que respeita a diminuição proporcional das figuras com profundidade espacial. Desde a terceira década do século XV que Fra Angélico garante a horizontalidade das molduras em relação aos edifícios.²⁰

No seguimento da trilha deixada por Decio Gioseffi,²¹ podemos interpretar o percurso da perspectiva em quatro momentos. Em primeiro lugar, poder-se-ia imaginar o significado desta novidade para a elaboração de qualquer quadro, considerando a perspectiva como uma lei fixa ou apenas um carácter linguístico que poderia variar nas diversas épocas; em segundo lugar, questionaríamos se a perspectiva iria fazer-nos ver as coisas como elas são realmente; em terceiro, poderíamos supor que existisse outra prática que corresponderia melhor à noção de realidade; e, por fim, chegamos a um momento em que a perspectiva impõe um ponto de vista privilegiado, em submissão a um mundo teocrático que não possui ainda a plena liberdade de pensamento. Retomando o primeiro e o segundo aspecto, a perspectiva deve ser considerada tanto uma regra fixa como um carácter

¹⁷ Leon Battista Alberti, *Della Pictura*, (Florença, 1550). Veja a tradução em português: Leon Battista Alberti, *Da Pintura*, trad. Antônio da Silveira Mendonça (Campinas: Editora Unicamp, 1999).

¹⁸ Erwin Panofsky, *La prospettiva come forme simbolica e altri scritti*, Milano, 1966 (ed. Portuguesa Editorial Presença, 1993).

¹⁹ Decio Gioseffi, *Perspectiva spigolature e appunti*, (Trieste: Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957).

²⁰ - Na escultura de São Jorge para a igreja de Orsanmichele de Florença tem-se o mais antigo projeto perspético construído segundo a nova regra, executada nos primeiros anos do século XV numa perspectiva exata. Masaccio, em 1427, cria a *Trinità* na igreja de Santa Maria Novella; em 1430, Paolo Uccello regulariza o seu espaço para composições com muitas personagens, como nas suas famosas Batalhas, e, finalmente, com Piero della Francesca pode compor-se uma cena com muitas personagens, associando paisagens e estruturas arquitetônicas, como se pode ver no ciclo pictórico da igreja de São Francisco, em Arezzo.

²¹ Decio Gioseffi, *Perspectiva Artificialis: per la storia della prospettiva spigolature e appunti* (Trieste: Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957).

linguístico, pois pode variar de lugar para lugar. No terceiro ponto, a perspectiva fará ver as coisas como elas são, sempre que a cabeça do fruidor estiver imóvel, com um só olho e na mesma posição em que se encontrava o artista. Tomando o exemplo da pintura de tetos, pode considerar-se que a perspectiva assume uma estrutura cultural ou mesmo princípios culturais - interpretados como sistemas de símbolos - e que condicionará qualquer conteúdo. Poderíamos pensar nas construções frontais do século XV, nos espaços circulares inaugurados no século XVI, nas formas concêntricas de Correggio e na arquitetura fingida e a prática dos teatros no desenvolvimento da cenografia durante os séculos XVII e XVIII, isto é, o fenômeno do barroco com suas formas de triunfo em construções de grandes distâncias tornando o interior das igrejas ou palácios espécimes de 'nervosismo' e de espetáculo.

Finalmente, a perspectiva assume um significado epistemológico. Isso implica o aspecto determinante em qualquer representação perspectivada: o ponto de vista. Entretanto, dependendo do ambiente ou do sistema de referimento sociocultural, é possível relativizá-lo, deslocando-o para qualquer sítio. Contudo, não se pode transcurar que só a partir daquele ponto específico tal objeto será visto em tal modo. Formalizada e expressa como linguagem matemática, a perspectiva foi a primeira lei física de validade universal. Podemos considerá-la o início do encaminhamento de um período que será complementado na 'Revolução Científica' instituída por Copérnico. Nada podia fugir ao seu controle, pois agora toda a imagem deveria ser representada segundo as normas e as leis da perspectiva: a experiência visual do universo a partir das normas de representação perspética laicizou-se.

Acompanhando o final do século XVII, e em todo o percurso do século XVIII, vão surgindo novos estudos destinados exclusivamente à prática da perspectiva, como foi o caso do jesuíta Andrea Pozzo e o de Fernando Galli Bibiena. A reforma brunelleschiana foi uma mudança dos processos operativos da arquitetura, atingindo a hierarquia da construção. Brunelleschi é o primeiro a afirmar o carácter intelectual do trabalho construtivo e a pretender para o arquiteto uma categoria própria, elevando a arte da arquitetura à condição de *arte libera*.²² O próprio biógrafo de Brunelleschi afirmava que a perspectiva é ciência tanto quanto a arquitetura; é uma ciência natural, pois é conhecimento por comparação e ciência histórica, porque a invenção das regras é também invenção ou descoberta do antigo. Essa *cognitione per comparatione* através da perspectiva associa Argan desde os estudos de Panofsky, mas também a partir das ideias de Guido Hauck,²³ ou até aos estudos de Francastel. Não se pode negar que Hauck influenciou Panofsky quando este individualizou as diferenças entre imagens psicológicas e perspectiva (pura representação gráfica).

A crítica acadêmica do século XIX foi sempre muito conservadora nas suas opiniões e, principalmente, em relação à representação perspética. Nesta época, a imitação da natureza torna-se o cânone estético fundamental. Era o momento em que se abriam outros critérios de interpretação da obra de arte, onde a preocupação com o fator espaço passa a ser uma prioridade coincidindo com o início das primeiras edições críticas dos tratados

²² Giulio C. Argan, *Brunelleschi* (Milano: Mondadori, 1955), 69-70 e 72-3.

²³ Guido Hauck, *La prospettiva soggettiva e le curvature orizzontali dello stile dórico* (Stuttgart: s. ed., 1879). Estudioso alemão que antecipou conceitos usados por outros autores. Em sua obra a primeira parte é sobre perspectiva linear e seus problemas; a binocularidade do movimento ocular e a pintura em Poméia. A segunda parte trata da curvatura a ciência perspética dos gregos e algumas questões históricas.

renascentistas. As suas observações chegavam a admitir esquemas precisos na construção espacial de alguns frescos em Pompeia, mesmo nos casos em que a restituição espacial era considerada incorreta.

Outros estudos, como os de Kern,²⁴ entendiam a perspectiva renascentista como um lento processo evolutivo iniciado desde as experiências artísticas do século XIV, aproximando-a cada vez mais da construção do espaço com um só ponto de vista. Para este investigador, a perspectiva era apenas uma ferramenta para representar com fidelidade o espaço fenomênico; contudo, e na continuidade destas ideias, a posição de Mesnil será desenvolvida de outro modo.²⁵ Este autor não assumirá a perspectiva como puro realismo: pelo contrário, afirma que o seu emprego no Renascimento era uma exigência caracterizada por uma unidade estilística. A representação perspéctica do século XV era vista como um instrumento técnico, estabelecendo uma relação apenas estética entre o objeto e o espectador. Um dispositivo matemático, inventado por Brunelleschi e aperfeiçoado pelos quadraturistas.

Não se pode deixar de referir que o sentido etimológico da palavra quadratura abrange primeiro um traçado operativo, pois refere-se aos modos de construção da falsa arquitetura, a partir de pressupostos perspéticos.²⁶ Deste modo, a quadratura indicaria uma pintura que, com a ajuda de normas técnicas, imita a arquitetura real e cria uma rigorosa ossatura arquitetônica. Essa falsa arquitetura pode recuperar a arquitetura real e continuá-la; pode ainda criar um efeito ilusório previamente pensado, resultado determinante na avaliação visual do dimensionamento do espaço construído, e pode ser ocupado por figuras subordinadas aos cortes espaciais, idealizados nos respectivos elementos de simulação arquitetônica.

A quadratura, como a perspectiva, estão diretamente associadas à ideia e ao conceito de espaço e, portanto, aos pressupostos da forma simbólica. Além deste conceito simbólico, a quadratura está presa a uma definição de volume arquitetônico: pode limitar, pode regular a intensidade luminosa do espaço ou pode corrigir determinadas situações (ou defeitos de aberrações), além de poder fazer a função de espelho, ou seja, recriar o mesmo ambiente. Usada desde a Antiguidade clássica, inicia a fase de autonomia desde o período quinhentista italiano, chegando ao século XVIII como um elemento cultural de primeira categoria. O grande aprimoramento da quadratura deveu-se ao estudo sempre constante da perspectiva renascentista, permitindo um maior rendimento dos volumes e uma melhor solução técnica. Os trabalhos de *tarsia*,²⁷ representando cenas e figurações em perspectiva, podem ser considerados uma das mais significativas aplicações em quadratura desde o século XV. A decoração da *Camara dos Sposi* de Mantegna, executada em 1474, pode ser considerada uma das mais complexas e ousadas sob o ponto de vista da organização: um espaço à medida do

²⁴ G.J. Kern, *Precedente della prospettiva centrale nell'arte italiana del XIV secolo* (s.l.: s.ed., 1912). Estudiososo alemão que estudava a pintura italiana tardo medieval.

²⁵ Jacques Mesnil, "Masaccio et la théorie de la perspective," *Revue de l'rt ancien et moderne* 35, nº 203 (1914) : 145-56. Alguns de seus estudos não concordam com as hipóteses de Kern.

²⁶ Veja o estudo de Rita Binaghi, "E quadratura trovasi essere detto all'arte di dipingere prospettive, cioè di dipingere di quadratura, che par voce non molto propria - Filippo Baldinucci," in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, org. Stefano Bertocci, & Fauzia Farneti (Roma: Artemide, 2011), 195.

²⁷ É a fase em que o repertório decorativo passa a incluir panoramas urbanos e arquiteturas em perspectivas; André Chastel, *Fables, Formes, Figures* (Paris: Flammarion, 1978), II: 317-33.

homem, mesmo no âmbito dos pressupostos do quadraturismo. Não podemos ignorar que os trabalhos de Giulio Romano na Sala dos Gigantes em Mântua iniciam uma longa escala da pintura ilusionista. Em Roma, na Farnesina, Baldassare Peruzzi cria a chamada *Sala delle Prospettive*, executada por volta de 1519, inaugurando uma interferência direta entre o espaço pictórico e o espaço real. Com este exemplo, podemos perceber que a quadratura, além de dilatar, modifica o real volume arquitetônico de qualquer edifício (Fig. 1).



Figura 1 – Baldassare Peruzzi, *Sala Delle Prospettiva*, 1519, Roma

O veio *correggesco* e pictórico da perspectiva aérea com figuras sobre um céu aberto em efeitos de luz e de intenso cromatismo, tem tendência a se relacionar com um esquema arquitetônico-geométrico pré-constituído, o qual adotará soluções técnico-formais extraídas da arquitetura. A abertura realizada por Mantegna transformou-se no ‘arrombamento’ realizado por Guercino, que passa pela independência de esquemas de quadratura e de quadros recolocados, como os da Galeria Farnese de Annibale Carracci e as perspectivas de Giovanni e Cherubino Alberti na Sala Clementina no Vaticano, ou ainda no coro da igreja de San Silvestre no Quirinale. A aproximação do quadraturismo à arquitetura vem garantida através dos tratados, como os de Sebastiano Serlio, Egnatio-Danti, Palladio, Daniele Barbaro, Vignola ou Scamozzi. Como especialização, Girolamo Curti e seus discípulos, Angelo Michele Colonna e Agostino Tassi, criam um momento de grande significado neste gênero decorativo.

Segundo M. H. Pirenne,²⁸ no entendimento e no estudo da perspectiva, deve ter-se sempre em mente a analogia da perspectiva linear e da superfície pictórica. A primeira é a base da fotografia e da pintura; é a perspectiva que proporciona uma estrutura linear numa

²⁸ Maurice H. Pirenne, *Optica perspectiva vision: en la pintura, arquitectura y fotografia* (Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1974).

superfície, fornecendo ainda - de modo aparente - o tamanho e a posição dos objetos que constituirão uma cena em três dimensões. Este é o centro de todo o problema inerente à perspectiva. Significa ver qualquer pintura com os dois olhos e ter naturalmente a consciência da característica da superfície, da forma e da sua posição. Este é um fator basilar para a percepção de qualquer figura. Em alguns casos, esta “consciência subsidiária”²⁹ da superfície do quadro não ocorre, conseqüentemente, o quadro é um engano entendido como uma figura em três dimensões. Esta consciência está presente na maioria das vezes, sendo um elemento fundamental na utilidade prática dos quadros quando se pensa no seu efeito artístico.

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

Vale a pena começar pela posição de Martin Kemp sobre algumas questões relativas à perspectiva,³⁰ e, em especial, sobre o *Codex Huygens*. Este autor faz um estudo exaustivo sobre o incremento da perspectiva desde os seus primórdios até às experiências obtidas no século XIX, com a decomposição do espaço codificado das primeiras décadas do século XV. Sobre a perspectiva linear, afirma que nenhuma técnica artística gozou de tanto privilégio durante a fase quinhentista. Desde meados do Seiscentos que não havia um único país importante que não tivesse adoptado a perspectiva. Na sequência do século XVII, um artista só era internacionalmente reconhecido através do bom uso da perspectiva. No século XVIII ela invadia as culturas não-europeias, chegando à China em 1720-1725,³¹ nas duas edições da tradução do tratado do jesuíta Andrea Pozzo (Pequim, 1725 e 1735) com o título de **ciência**

²⁹ Expressão usada por Pirenne e que significa um conhecimento automático da cena aplicada ao suporte.

³⁰ Martin Kemp, *La Scienza dell'Arte: prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat* (Florença: Giunti, 1990).

³¹ Arthur H. Chen, *Macau: Transporting the Idea of Linear Perspective* (Macau: Instituto Cultural de Macau, 1998); Elisabetta Corsi, “Termini cinesi utilizzati come sinonimo di prospettiva ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo,” in *Conoscenza e Interpretazione della Civiltà Cinese*, org. Pietro Corradini (Veneza: Cafoscarina, 1997): 97-120; Elisabetta Corsi, “Late baroque painting in China prior to the arrival of Matteo Ripa Giovanni Gherardini and the perspective painting called Xianfa,” in *Atti del Colloquio Internazionale La Missione Cattolica in China Tra I Secoli XVIII-XIX: Matteo Ripa e Il Collegio Dei Cinesi*, ed. Michele Fatica, & Francesco D'Areello (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1999): 103-22. Veja-se ainda: Elisabetta Corsi, “La fortuna del Trattato oltre i confini dell'Europa,” in *Mirabili Disinganni: Andrea Pozzo (Trento 1642--Vienna 1709), pittore e architetto gesuita*, org. Richard Bosel, & Lydia Salviucci Insolera (Roma: Artemide, 2010): 93-102

da visão, e na América do Sul, especificamente no Brasil colonial, com os primeiros exemplos de pintura de falsa arquitetura a partir de 1732 (Fig. 2).



Fig. 2 – Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorium et Architectorum*: Parte I (1693) & Parte II (1700)

A perspectiva fornecia a base para um instrumento ilustrativo que não negligenciava nenhum ramo da ciência aplicada, gerando um grande impacto sobre outras disciplinas. A análise de Kemp traça um importante paralelo com a ‘Revolução Científica’, indicando que mesmo no interesse das artes plásticas deve valorizar-se com atenção o desenvolvimento da perspectiva no contexto da história da ciência. No entanto, segundo Martin Kemp, é excessivo dizer que a perspectiva teria antecipado ou acelerado a evolução das novas visões de espaço infinito enunciadas por Kepler, Desargues ou o sistema filosófico de Descartes, no plano da evolução científica.

No desenvolvimento da perspectiva fora de Itália, Albrecht Dürer pode ser considerado o primeiro artista a adotar sem reservas a perspectiva. Esta difusão no século XVI contribuiu para uma transformação criativa em toda a Europa. Usando uma expressão de Kemp, a perspectiva tornou-se um cidadão naturalizado, falando com sotaque estrangeiro.³² Os seus modos e as suas maneiras desenvolveram-se em complexa simbiose com o seu ambiente de formação, mesmo que persistisse um certo grau de desconfiança ou de estranheza.

Outras preocupações de Martin Kemp são relativas ao escorço figurativo. O manuscrito de Carlo Urbino, conhecido pelo nome de *Codex Huygens* e escrito em 1570, é o nosso ponto de partida.³³ Kemp examina exaustivamente a situação entre os escorços

³² Kemp, 157.

³³ Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (London: Greenwood Press, 1940); Sergio Marinelli, “The Author of the Codex Huygens,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981): 214-20; e Lawrence Wright, *Tratado de perspectiva* (Barcelona: Editorial Stylos, 1985), 113-4. É de referir o estudo recente de Alexandre Ragazzi, “Teoria e Prática da Arte Segundo o Codex

ilusionistas “com termo de posicionamento” e “sem termo de posicionamento”, segundo a própria explicação no manuscrito.³⁴ Na primeira situação, o fólio número 114r pode ser um exemplo onde as figuras são escorçadas diretamente com outros elementos espaciais, nomeadamente arquitetônicos, variando a sua visualidade em função da posição e variação do ponto do olho. Na representação sem termo de posicionamento, apresenta-se um efeito mais livre e flutuante das figuras, evitando qualquer referência espacial. O fólio 116r pode ser considerado uma clara exemplificação desse efeito de escorçamento. O *Codex Huygens* é um compêndio de receitas operativas destinado principalmente aos artistas. Foi compilado em ambiente milanês por volta de 1570, baseado em manuscritos anteriores. Veio à luz nos anos 30 do século XX e acompanhou o nome do seu proprietário, Constantijn Huygens, secretário de Guilherme III de Orange, que, no início de 1690, o adquiriu da viúva de um pintor flamengo, Remy van Leemput; o exame da filigrana confirma que o papel foi produzido em Milão por volta de 1570.³⁵ Carlo Urbino é o autor de um compêndio que estuda especificamente a questão do escorço figurativo e as deformações do desenho de figura humana vistos a partir de posições muito próximas do espectador (Fig. 3).

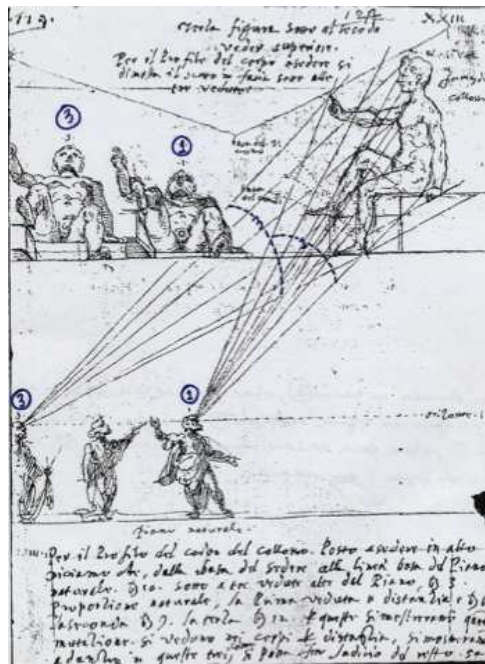


Fig. 3. Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci Theory* (1971)³⁶

Huygens,” in *Formas Imagens Sons: O universo Cultural da História da Arte*, org. Magno Moraes Mello (Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014): 285-92.

³⁴ Kemp, 87; Panofsky, fol. 114r e 116r: denominadas por Carlo Urbino como *termi di positura*.

³⁵ Stefano Marconi, “La proiezione della figura umana nelle regole del disegno del Codice Huygens,” in *La Prospettiva. Fondamenti Teorici ed Esperienze Figurative dall’Antichità al Mondo Moderno*, org. Rocco Sinigalli (Florença: Edizioni Cadmo, 1998): 183-189. Este texto apresenta um estudo específico sobre a autoria do Codex.

³⁶ Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci Theory*, (Santa Barbara: Greenwood Press, 1971), fl. 114r.

O nome Carlo Urbino aparece associado a este manuscrito, após cuidadosa análise estilística e estudos paleográficos executados por Marinelli.³⁷ Este manuscrito dá particular relevo à representação figurativa, estática ou em movimento, sobre uma superfície observada de diferentes distâncias e posições no espaço. Vale a pena referir o título do livro 5º: *Libro quinto della prospettiva, nel quale si tratta le diversità del collocamento delle cose sotto la ragione dei angoli causati dall'occhio e dalle cose sotto a tre vederi principali*. Aqui está implícita a intenção do autor em descrever um método para construir uma imagem proporcionada por ângulos e cujo objeto está situado no espaço em qualquer posição em relação ao cone óptico. No fólio 95r, Carlo Urbino reconstitui a dinâmica do olhar em vertical, distinguindo três direções principais: a visão em direção ao horizonte (reta), visão ao alto (superior) e visão para baixo (inferior). Num primeiro instante, nota-se uma analogia com a divisão proposta por Lomazzo, publicada no seu tratado de 1584, onde distingue três gêneros de visão principais, aumentados mais tarde para seis pontos de visualidades.

Este *Codex* é um dos documentos mais curiosos e importantes do século XVI, composto como um livro de notas e não como um tratado. Durante muito tempo acreditou-se que se tratava de parte do caderno de notas de Leonardo da Vinci; entretanto, confirma-se apenas que as análises sobre a proporção, sobre o movimento, sobre a luz e a sombra, derivariam dos escritos de Leonardo. Quando se refere ao escorço da figura humana em variados ângulos de referência, encontramos uma parte totalmente original, sendo esta a situação que mais nos interessa para a compreensão da disposição de figuras representadas num plano superior e oblíquo. Carlo Urbino conhecia naturalmente a óptica euclidiana, pois interessou-se sobre a formação dos ângulos na visualidade das imagens, a ponto de recomendar ao artista que evitasse as vistas muito próximas do espectador, pois desta forma o objeto apareceria inclinado para trás.

Deste modo, deve optar-se por um ponto de vista mais distanciado, procurando corrigir as distorções. Quanto mais distante o espectador estiver da imagem, mais se aproximará a curvatura do cone visual do plano vertical, até quase coincidirem. A posição muito aproximada deve ser sempre evitada para objetos dispostos acima ou abaixo da linha do horizonte. O ângulo visual diminui quando se aproximar do olho, portanto o pintor deveria escolher uma distância ideal e que fizesse reduzir os problemas causados quando se escorça uma imagem. Porém, é importante ter em mente que demasiado distante do olho pode causar outros tipos de distorções. O que mais nos interessa neste momento é associar esta teoria para melhor compreender como são projetadas no alto de uma abóbada as imagens observadas a partir de uma posição muito aproximada. Naturalmente, o quadraturista, em função das dimensões do ambiente, pode torná-lo mais amplo ou reduzi-lo, se isso melhor interferir na impressão final do seu trabalho. Nesta posição, o espectador irá ver a cena muito menor do que na verdade se pretendia. Deste modo, o olho, aproximando-se muito do objeto, fará com que o ângulo se torne mais fechado, produzindo uma imagem muito mais pequena em relação a uma posição mais distante, que, pelo contrário, causaria uma abertura maior dos ângulos, proporcionando uma imagem maior.

Voltando ao fólio 95r do *Codex Huygens*, é possível ver a diminuição dos ângulos quando o olho está demasiado próximo da cena: quanto mais o olho se aproxima, mais fechadas serão as angulações. O artista deve escolher uma distância ótima para reduzir os

³⁷ Ibid., 214-220.

problemas do escoreço de modo que os objetos não se tornem tão distantes ou mesmo irreconhecíveis. Carlo Urbino recomenda que, para fazer uma figura sentada num pedestal, o segredo é não escolher um ângulo muito agudo, mas uma distância moderada de modo a possibilitar uma variação angular que permita um perfeito equilíbrio entre o olho do fruidor e a cena representada (Fig. 4).

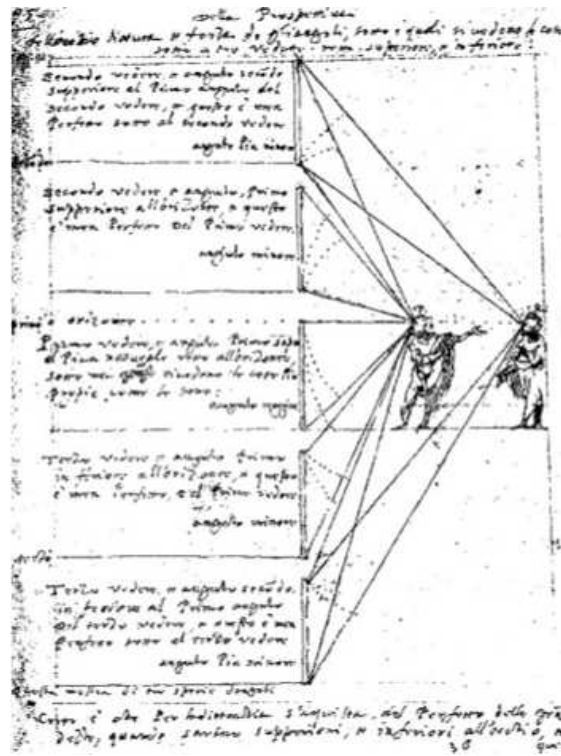


Fig. 4 Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci Theory* (1971)³⁸

Para além de todas estas questões sobre a construção rigorosa do espaço, considera-se aqui os inconvenientes do escoreço arquitetônico e figurativo, os aspectos fulcrais da história da pintura. Se o escoreço de elementos arquitetônicos apresentava dificuldades, escoreçar uma figura humana e harmonizá-la com a ossatura arquitetônica pictórica torna-se uma das tarefas mais apreciadas e uma das mais complexas de toda a fortuna do quadraturismo. Sobre este aspecto, poucos autores expuseram soluções práticas para o uso dos artistas. O *Codex Huygens* deve ser considerado – provavelmente - o único manuscrito que se preocupou exclusivamente com esta situação e que influenciaria toda a Europa barroca, mesmo em locais onde não atuou diretamente. Os seus conhecimentos foram amplamente difundidos através de gravuras como uma espécie de suma técnica para a representação figurativa. Desta forma, após estas questões teóricas sobre o rigor na construção do espaço pictórico – as questões do escoreço arquitetônico e figurativo, a experiência prática apresenta-se como o próximo desafio para qualquer pintor.

³⁸ Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci Theory*, (Santa Barbara: Greenwood Press, 1971), fl. 95r.

De modo objetivo e geral, há que referir, antes de Roma, a importância da região emiliana na criação da quadratura. Esta região produziu grandes mestres da simulação arquitetônica, influenciando quase toda a península italiana. Todavia, deve ser dito que em cada região nascem modelos interpretativos específicos, como é o caso da cidade de Roma, onde iremos assistir ao nascimento de um foco romano na decoração perspética dos espaços, sejam estes aplicados nas paredes ou nos tetos.

Mas desde o final do século XVI que este gênero foi sobretudo fundamentado nos processos arquitetônicos de Giulio Romano e se distinguirá desde o início por uma maior austeridade; uma direta inspiração nos cânones classicistas descendentes de Vignola e Serlio (com dependência de Vitrúvio) e uma rigorosa concepção dos princípios geométricos da perspectiva, que eram sugeridos a partir da tratadística coeva. Na decoração dos tetos com figuras e arquiteturas fictícias, é importante lembrar que há diferenças entre perspectivismo aéreo e ilusionismo espacial ou perspectiva de céu aberto.

A importância do polo de pintura de perspectiva desenvolvida em Roma,³⁹ durante todo o século XVII e a primeira metade do século XVIII, foi decisiva na formação histórico-crítica do quadraturismo em toda a Europa.⁴⁰ Neste nosso estudo, examinaremos somente um número restrito de autores e de obras consideradas mais expressivas para o amadurecimento deste gênero. A existência de um modelo do gênero quadratura em Roma constituiu-se através da atividade individual de artistas não romanos, como Baldassare Peruzzi (1481-1536) no século XVI, para alcançar o ápice da teoria perspética e prática quadraturista com Andrea Pozzo (1639-1709).⁴¹ O alvo da nossa atenção recai na produção quadraturista e nas decorações do tipo *trompe l'oeil* atmosférico para melhor compreendermos como se configurou o panorama da pintura de falsa arquitetura em Portugal e no Brasil. É fundamental um olhar sobre as mais significativas produções decorativas desenvolvidas a partir do século XVI, antes de enveredarmos pelas fases seiscentista e setecentista.

Este percurso inicia-se com a publicação do *Le due regole della prospettiva pratica di M.J.B. da V., con i commentari del R.P.M. Egnatio Danti*, compilado entre 1530-1545, mas só publicado em 1583. Este tratado funde o perfil racionalista de um arquiteto como Vignola numa síntese dos conhecimentos sobre a perspectiva, com o poder científico do padre dominicano Egnatio Danti, professor de matemáticas em Florença e em Bolonha, autor de uma tradução comentada do *Optikè* de Euclides. A tarefa de Danti era a de complementar o texto de Vignola, acrescentando amplos comentários e questões de pura análise: não se discutirá o conteúdo teórico-prático deste tratado. É importante relembrar aqui que

³⁹ Francesco Negri Arnoldi, "Prospettici e Quadraturisti," in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. 11 (Florença: Istituto per la Collaborazione Culturale Venezia-Roma, 1963), 99-116; Ingrid Sjöström, *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting* (Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1978); e Giuseppina Raggi, "A Formação Bolonhesa de Niccolò Nasoni: Algumas Antecipações," *Monumentos* 14 (2001): 33-41.

⁴⁰ Salientamos apenas a primeira metade do século XVIII por ser a que mais nos interessa.

⁴¹ Ver Arnoldi, 99-116; é um texto genérico a respeito do desenvolvimento da pintura de falsa arquitetura, apresentando uma visão ampla do quadraturismo em toda a Itália, além de conter uma lista com os artistas, as suas obras e uma cronologia bem organizada. Um texto básico, mas não menos importante.

Tommaso Laureti (1530-1602) realizou o projeto para as proporções de um teto do tipo ilusionista.⁴² Sobre este artista Martim Kemp afirma que:

“(...) l’allegoria architettonica del trionfo della Chiesa sugli idoli pagani realizzata da Laureti è fondata su un convincente effetto di articolazione spaziale, e tuttavia, dal momento che viene presentata come se fosse un ‘quadro’ in prospettiva dipinto su soffitto anziché come una decorazione pienamente illusionistica alla maniera di Pozzo, essa mantiene la sua indipendenza spaziale e la sua resistenza ai mutamenti di punto di vista in modo analogo a un dipinto realizzato al cavalletto.”⁴³

A presença de Laureti enquadra-se no mecenato do papa Gregório XIII (1572-1585),⁴⁴ responsável pela dinâmica decorativa da cidade de Roma durante este período. Para os seus projetos culturais contou ainda com a presença de Ottaviano Mascherino e Pellegrino Tibaldi. Junto deste grupo, porém pertencente a uma geração mais nova, surgem Cherubino (1553-1615) e Giovanni Alberti (1558-1601).⁴⁵ As suas obras foram de grande importância para o aprimoramento da pintura de falsa arquitetura em Roma. Os exemplos da capela Aldobrandini, na igreja de Santa Maria Sopra Minerva; da sala Clementina no Vaticano, executada entre 1598-1600, durante o pontificado de Clemente VIII; a decoração da abóbada do coro da igreja de São Silvestre no Quirinale em 1601 e ainda da abóbada da sacristia da igreja de San Giovanni in Laterano em 1592, contribuíram para um maior rigor teórico na aplicação da perspectiva e na elaboração de um modelo de pintura de falsas arquiteturas em Roma. Estes dois irmãos descendem de uma família de artistas com origem em Borgo San Sepolcro, na Toscana, a terra natal de Piero della Francesca.

Giovanni e Cherubino transferem-se para Roma e ali têm a possibilidade de estudar profundamente a pintura romana e, em particular, as obras de Rafael e de Michelangelo. O ambiente artístico daquela época era o mais favorável ao desenvolvimento da pintura ilusionista. Na formação artística destes dois irmãos é importante lembrar as palavras de Kristina Herrmann Fiore, quando diz que “importante per la loro formazione artistica furono gli insegnamenti del padre Alberto Alberti, ingegnere, architetto e scultore, che aveva lavorato per i Medici a Firenze e a Roma, per il Card. San Sisto, per il Cardinal Boncompagni (poi Gregório XIII), e per altri”⁴⁶.

Posterior à geração dos irmãos Alberti, encontra-se em Roma Agostino Tassi (1580-1644), trabalhando com Orazio Gentileschi (1562-1647) na decoração do Palácio Rospigliosi, entre 1611 e 1612, e ainda no Palácio Lancellotti ai Coronari, entre 1617 e 1623. As soluções romanas passam pelos modelos de Peruzzi ou de Giulio Romano, que por sua vez são inspirados no arrombamento a céu aberto inaugurado por Mantegna no século XV e

⁴² - Kemp, 84.

⁴³ - Martim Kemp, *Immagine e verità* (Milano: Il Saggiatore, 1999), 116-7.

⁴⁴ - Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750* (Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1992), 65.

⁴⁵ - Kemp, *La Cienza dell’Arte*, 150.

⁴⁶ - Kristina Herrmann Fiore, “Studi sui disegni di figure di Giovanni e Cherubino Alberti,” *Bollettino D’Arte*, Anno 65, Série 6 (1980): 39-64, em 39; M.V. Brugnoli, “Un palazzo Romano del tardo ‘500 e l’opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma,” *Bollettino d’Arte*, Anno 45 (1962): 223-46.

desenvolvido por Correggio em 1525. Neste mesmo caminho, Giovanni Lanfranco (1582-1647) deve ser considerado o mais *correggesco* de todos os artistas.

Lanfranco trabalhou com Annibale Carracci e Guido Reni em encomendas patrocinadas pelo papa Paulo V e pelo cardeal Scipione Borghese; após um período fora de Roma, Lanfranco retorna em 1612 e em 1616 trabalha na capela Buongiovanni em Santo Agostinho e no Palácio Mattei. Os anos de 1621 a 1624 são considerados o seu período de amadurecimento, coincidindo com uma fase também de grandes trabalhos, como os da capela Sacchetti em São João dos Florentinos, em Roma. Contudo, a obra que lhe proporcionará grande reconhecimento aconteceria entre 1625-1627, quando decora todo o intradorso da cúpula da igreja de Santa Andrea della Valle. Os frescos de Giovanni Lanfranco são os primeiros deste gênero representados em Roma, causando grande polêmica entre os coetâneos (Fig. 5, 6 e 7).



Fig. 5 – Igreja de Santa Andrea Della Valle, visão geral



Fig. 6 – Giovanni Lanfranco, Cúpula da Igreja de Santa Andrea Della Valle (1625-1627) Roma



Fig. 7 – Giovanni Lanfranco, detalhe

Retornando a Lanfranco,⁴⁷ pode dizer-se que a composição decorativa para a cúpula da igreja de Santo Andrea della Valle girava em torno de duas ordens de figuras: uma superior, com anjos numa abundância de figuras escurçadas, e outra inferior, correspondente a santos e personagens retirados da Bíblia. Esta composição representou um grande desafio para Lanfranco, devido à grande distância do solo em relação ao ponto mais alto do suporte. O artista teve de multiplicar as personagens e diminuir o contraste entre as figuras, para que as mesmas não se projetassem demasiadamente para o fundo. Em síntese, pode dizer-se que toda a obra se caracteriza por duas construções perspéticas e dois temas distintos. O primeiro na figura de Maria (com o tema da Coroação) e o segundo na representação de Cristo, de forma a que tudo ficasse condicionado em dois eixos distintos.⁴⁸ A posição de Cristo está inserida no centro da lanterna da cúpula e é o centro de uma perspectiva do tipo radio-concêntrico,⁴⁹ com o seu ponto de vista no centro da cúpula. Nesta posição estão apenas Cristo, os *putti* e a segunda ordem de nuvens, num universo distante do mundo terreno. Pelo contrário, as figuras de primeiro plano e a presença de Maria tornam-se o centro de outra construção perspética. Nesta faixa, estão concentradas as figuras que fazem parte do nível terrestre da composição, incluindo a longa figura da Virgem, que ocupa grande parte de toda a curvatura da cúpula. Note-se que Maria está organizada numa composição piramidal, com

⁴⁷ Nicola Spinosa, "Spazio infinito e decorazione barocca," in *Storia dell'Arte italiana dal 500 all'800*, vol. 2 (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1981), 275-343, em 305. Este autor, além de uma análise formalista da obra de Lanfranco, acentua o fato de que ainda não foi feito um inventário de todas as cúpulas decoradas em Roma e fora da cidade durante os séculos XVII e XVIII: "un inventario e una completa documentazione di tutte le cupole affrescate, nel Sei e Settecento, riprendendo il modello lanfranchiano di Sant'Andrea della Valle, anche limitatamente alle sole chiese in Italia, no credo si siano mai fatti."

⁴⁸ Marco Cardinali, "Le prospettive del cielo", *Art e Dossier*, 56 (1991): 29.

⁴⁹ Philippe Morel, "Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco", *Bollettino D'Arte* 23, Anno 69, série 6 (1984): 1-34.

o vértice nos *putti* que seguram a coroa. É uma visão oblíqua que pode funcionar como um quadro recolocado dentro do universo do próprio afresco. Repare-se que Giovanni Lanfranco não constrói efeitos de quadratura, mas desenvolve uma outra tendência, talvez fruto de uma observação mais apurada e estudo das obras que viu em Parma. Quem sabe uma busca por tradições quinhentistas com figuras livres no espaço; numa elaboração de ideias e soluções figurativas de puro sabor barroco e distante do efeito das arquiteturas em perspectiva desenvolvidas por Agostino Tassi. Sobre este aspecto, Nicola Spinosa conclui: “si ricorderà, infatti, che il Lanfranco, operando in direzione diversa da quella del ‘quadraturismo’ tassesco (refere-se a Agostino Tassi) e rifiutando la concezione decorativa a ‘quadro riportato’ (implicante un’immagine di volta reale e chiusa) di Annibale alla Galleria Farnese, aveva sviluppato e ampliato, adeguandolo alle esigenze moderne, l’illusionismo solare, a cielo aperto del Correggio.”⁵⁰ É importante referir que o contato com as obras de Parma conduziram-no para um olhar que faria nascer um modelo a seguir, não só para o desenvolvimento deste estilo na própria cidade de Roma, mas também para o desenvolvimento da decoração ilusionista em toda a Europa, desde este período até ao fim do século XVIII.

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

Todavia, antes de Gaulli, Pietro da Cortona tentará a fusão destes dois espaços, prolongando o edifício numa nítida *architectura picta*. O mérito de Baciccio foi organizar a sua composição em dois modos: procurou fazer esta união mediante figuras de estuque que excediam o domínio da própria pintura, conduzindo tudo até ao domínio do infinito e arrombando o céu na evasão de aglomerados de anjos. Giovanni Battista Gaulli foi um dos mais significativos decoradores de afresco desta segunda metade do século XVII e a decoração da nave da igreja de Jesus, a sua obra-prima. Está em Roma desde 1657 e estabelece rapidamente contato com Bernini, do qual receberia algumas orientações, além de grande proteção.

O momento da amizade de Bernini com Gaulli será ainda mais promissor quando Giovanni Paolo Oliva (1664-1681),⁵¹ (figura voltada para a cultura e a arte) amigo de Bernini conduz os jesuítas a um novo encaminhamento artístico, continuando o processo de laicização da arte iniciado com Urbano VIII. O seu principal objetivo convergia quase por completo para a decoração das igrejas de Jesus e Santo Inácio. A postura imediata do padre Oliva foi a de apostar num processo de propaganda através da arte figurativa, ou seja, ser eficaz e difundir os princípios sobre temas evangélicos e acontecimentos milagrosos.⁵² No seio destas transformações que rapidamente aconteciam em Roma, mas que depressa iriam

⁵⁰ Spinosa, 311.

⁵¹ Cf. Riccardo G. Villoslada, *Storia del Collegio Romano: dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagna di Gesù (1773)* (Roma: Università Gregoriana, 1954), 198, 288.

⁵² Spinosa, 290-294.

ser difundidas por toda a Europa, um aspecto essencial configurava-se como base e ponto de apoio a toda a cultura figurativa dos séculos XVII e XVIII. Tratava-se do fato de que, enquanto o espírito contra-reformista impunha a sua doutrina política, a cultura formalista do barroco mantinha-se estabilizada e, assim, “Giovanni Battista Gaulli venne a trovarsi al volgere di questo passaggio che fu in sostanza un modificarsi del gusto, che egli interpretò dando origine a un nuovo linguaggio pittorico, cui fu complice e consigliere il genio di Gian Lorenzo Bernini.”⁵³

A formação de Gaulli tem início em Genova, onde era também sentida a dependência de Rubens, sofrendo ainda influência de Cortona, mas não esquecendo aqueles influxos corregescos.

Os trabalhos de decoração da nave da igreja de Jesus tiveram início em 1676 e foram concluídos em 1679. Durante os anos de 1672 e 1675 decorava-se a cúpula, entre 1675 e 1676, os pendentives; entre 1680 e 1682 trabalhou-se na pintura da abside e, em 1685, no transepto esquerdo.⁵⁴ Podemos afirmar que a pintura no interior desta igreja exhibe plasticamente a vitória e o triunfo da Igreja na luta contra os reformistas. É perceptível em toda a complexidade do tema escolhido e do carácter ideológico a articulação de um esquema que se relaciona claramente com Cortona.⁵⁵ A parte central do teto da nave e o tema do Triunfo do nome de Jesus são irradiados por um núcleo luminoso marcando o símbolo da Companhia, entre grupos de santos e de anjos iluminados. Tudo numa luz celeste que parece entrar a partir de uma abertura no teto do edifício. A relação com o espaço arquitetónico circundante é evidenciada pelas 16 esculturas de estuque que se ligam à zona das janelas, em torno da cobertura. Tudo isso para guiar o olho do observador em direcção à luz celestial. Na abside, está representada a Glória do Cordeiro Místico, considerada uma iconografia rara em relação à ação propagandística desenvolvida no centro da nave e acessível a um número maior de fruidores (Fig. 8 e 9).

⁵³ Pier Paolo Quieto, “Gaulli nel Settecento,” in *Giovanni Battista Gaulli: Il Baciccio 1639 – 1709*, ed. Maurizio Fagiolo dell’Arco, D. Graf & F. Petrucci (Milano: Skira, 1999): 73.

⁵⁴ Esta pintura foi sempre considerada parte do grande ciclo de afrescos que Gaulli realizou na igreja de Jesus, encomendada pelo padre Oliva, aconselhado por Bernini; contudo, foi idealizada e executada posteriormente e após a morte de Bernini, ocorrida em 1680. Cfr. Beatrice Canestro Chioventa, “Della Gloria di S. Ignazio e di Altri Lavori del Gaulli per i Gesuiti”, *Commentari*, 3-4 (1962): 289.

⁵⁵ Remigio Marini, “Cortona Gaulli – Pozzo – i tre stadi dell’illusionismo barocco,” in *Emporium* (1959): 245.



Fig. 8 – Giovanni Batista Gaullu, detalhe 1



Fig. 9 – Giovanni Battista Gaulli, detalhe 3

Com base nestes poucos espécimes, é possível afirmar que a maior novidade trazida pelo estilo barroco foi a decoração do tipo ilusionista. Nela encontramos o espírito, a grandeza e o carácter de um tempo. O ponto principal destas decorações que inundam o interior dos edifícios é a transgressão e o culto ao espaço sem limites. Aqui percebe-se bem o multiplicar de dimensões, o lançar de massas e de figuras que se apresentam em todas as direções. É o momento de uma nova concepção do universo que alterará toda a Europa

desde o final do século XVI, sempre associada à ideia de espaço e de tempo.⁵⁶ É também no século XVII que surge o sentimento de universalismo, onde a escultura, a pintura e a arquitetura se fundem num único sentido. Surge a pintura com a ideia de espaço, luminosidade e cromatismo atmosférico, a escultura com a expressão corporal e a arquitetura com a sobreposição de planos alargando o interior de cada templo. No caso da pintura decorativa, todos os três setores surgem num só: a pintura do tipo ilusionista abre vastos céus, cria profundidade, impõe falsos arrombamentos e grandes distâncias, que de outro modo seriam impossíveis. É imprescindível afirmar que toda a atmosfera de sublimação vitoriosa que fomenta todas estas obras advém do espírito e da força de uma Igreja triunfalista e apologética. Não seria incorreto dizer que o céu é quase o único argumento dessas decorações, desde Lanfranco, Cortona e Gaulli, até Tiepolo.

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

“(…) durante la seconda meta del XVII secolo nascono a Roma una serie di capolavori, grandiosi e ubicati in luoghi prestigiosi, che, in un modo o nell’altro, rappresentano l’apoteosi della Chiesa nel trionfo della fede. Tra questi, balzano subito alla mente la “cattedra di Pietro” del Bernini (1656/1666), il “Trionfo del nome di Gesù” (1676/1679) di Baciccio, la “Glorificazione dell’apostolato dei gesuiti” (1691/1694) del Pozzo, per citarne solo alcuni.”⁵⁷ (Fig. 10 e 11).



Fig. 10 – Andrea Pozzo, Nave da Igreja dos Jesuítas (1694) Roma

⁵⁶ A. Griseri, *Le Metamorfosi del Barocco* col. Biblioteca di storia dell'arte, vol. 8 (Torino: Einaudi, 1967). Um trabalho não só sobre Gaulli, mas também abrangendo toda a cultura figurativa do barroco.

⁵⁷ Robert Enggass, “La Chiesa trionfante e l’áffresco della volta del Gesù,” in *Giovanni Battista Gaulli – Il Baciccio 1639–1709*, ed. M. Fagiolo dell’Arco, D. Graf & F. Petrucci (Milano: Skira, 1999): 27.



Figura 11 – Andre Pozzo, Nave da Igreja dos Jesuítas (1694) Roma (visão zênite)

A direção tomada pelo estilo barroco não estaria completa para o quadro da pintura decorativa sem o nome de Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669).⁵⁸ Naquela época, a cidade de Roma continuava ainda a ser o ponto de referência para a cultura europeia de todo o século XVII. A política mecénática dos papas, os constantes trabalhos em torno da Basílica de São Pedro, os inúmeros colecionistas e o desenvolvimento das grandes famílias e dos grandes nomes em constante ascensão estimulavam a participação destes artistas vindos de outros locais, como o próprio Bernini, Lanfranco, Caravaggio, os irmãos Carracci e, naturalmente, Pietro da Cortona, que procuravam uma oportunidade junto dos grandes mecenas. É nesse ambiente que a presença de Cortona como decorador, pintor e arquiteto teve grande mérito, pois inaugurava um renovado ciclo decorativo – com um notável conceito de espacialidade – que constituirá um modelo para as futuras gerações. Como exemplo deste período, a decoração pictórica no Palácio Barberini, executada entre 1633 e 1639, constitui um modelo a seguir.

Toda essa atividade prática dos tetos pintados em formas de concentricidade atmosférica ou a pura aplicação da perspectiva em Roma impuseram uma linguagem particular no ambiente de formação da pintura de tetos em Portugal e posteriormente no Brasil colonial. Esta influência está reconhecida no ambiente de corte, no círculo pedagógico dos jesuítas e justificado nos conhecimentos científicos desenvolvidos durante esta fase. A analogia entre a teoria e a pragmática impõe um novo esquema na cultura figurativa portuguesa durante a primeira metade do século XVIII. O amadurecimento conseguido nas últimas décadas do período seiscentista configurou uma transformação que só seria possível na fase joanina (período de D. João V – 1707-1750). Os modelos que aqui se veem constituem apenas uma fração do universo quadraturista romano, mas são suficientemente fortes para

⁵⁸ John Beldon Scott, "Strumento di potere: Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphilj," in *Pietro da Cortona 1597-1669*, org. Anna Lo Bianco (Milano: Electa, 1997): 87-97. Este autor acentua que "i dipinti del Cortona nel salone di Palácio Barberini (1633-1639) e nella galleria di Palazzo Pamphilj (1651-1654) rappresentano le pie importanti committenze laiche da lui ottenute a Roma."

imporem a sua linguagem decorativa quer na valorização técnica dos seus elementos formais e ideológicos, quer no seu formulário imagético.

Nesse sentido, o uso da quadratura no universo luso-brasileiro foi o reflexo de uma época que se delineará na expressão de um gosto, que por sua vez não será definido num único momento. Claramente, sentir-se-á a convivência de expressões simultâneas entre a nova linguagem e a continuidade da tradição que, em certa medida, irá limitar a manifestação de novas transformações criadas a partir de dois conceitos de espaço bem caracterizados. Por um lado, institui-se um primeiro espaço não perspectivado, continuador de uma expressão figurativa tradicional, e, por outro, uma solução lenta e gradual, mas que irá promover uma mudança radical em termos de expressão decorativa, assumindo um repertório próprio da época em questão e da sua cultura. É assim que no estudo da pintura ilusionista a presença de pesquisas interdisciplinares torna-se um capítulo especial na nossa história da arte. Trata-se de uma pintura própria e específica na configuração de formas sensíveis, mas não esquecendo a componente científica como suporte teórico absoluto. O espaço tridimensional foi definitivamente capturado não apenas pelos decoradores, mas especialmente pelos artistas que durante muito tempo debruçaram-se no estudo e na produção de cenas entre o mundo real e o universo fictício das expressões entre engano e desengano.

Assim, falar em perspectiva é conceber a possibilidade da representação ilusória da forma e da construção de um espaço através de linhas, pontos e planos. Seria como a síntese geométrica de todo o universo visível: ordenar e controlar a realidade, neste nosso caso considerada essencialmente arquitetônica.⁵⁹

Inicialmente, os escritos sobre perspectiva estavam apenas reduzidos a capítulos isolados, dentro dos tratados relativos à arquitetura. Só no fim do século XVI é que, em Itália, a perspectiva inicia o seu percurso separadamente do da arquitetura em textos e tratados específicos, como por exemplo o *Le Due Regole della Prospettiva* de Jacopo Barozzi, Vignola (1507-1573),⁶⁰ que, apesar de ter iniciado seus estudos em meados do século XVI, o texto final só seria publicado em 1583, após a sua morte. Naturalmente, não se esqueceu o tratado de Piero della Francesca ainda do século XV, dedicado especificamente à perspectiva, não contando, no entanto, com a mesma difusão de que gozou o tratado de Vignola.

⁵⁹ Para a arquitetura, ver Rafael Moreira, "Tratados de Arquitectura," in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, org. José Fernandes Pereira, & Paulo Pereira (Lisboa: Editorial Presença, 1989): 492-94; do mesmo autor e sobre arquitetura militar, ver "Engenharia militar," in Pereira & Pereira, org., 155-9. Para a pintura, ver Nuno Saldanha, "A Literatura Artística Setecentista," in *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII* (Lisboa: Livros Horizonte, 1995): 203-13; "Pictura Poesis" (dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1993); "Tratados de Pintura," in Pereira, & Pereira, org., 496-9. Sobre escultura, ver "Tratados de Escultura," in Pereira, & Pereira, org., 496-8; sobre o desenho, ver Margarida Calado, "Desenho," in Pereira, & Pereira, org., 146-1; Joaquim Oliveira Caetano, & Miguel Soromenho, *A Ciência do Desenho* (Lisboa: BNL, 2001). Veja ainda a recente publicação de Rafael Moreira & Ana Duarte Rodrigues, org., *Art Treatises in Portugal* (Lisboa: Scribe, 2011).

⁶⁰ - Jacopo Barozzi da Vignola, *Le Due Regole della Prospettiva Pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarj del R. P. M. Egnatio Danti* (Roma: Francesco Zannetti, 1583). A bibliografia sobre os estudos referente a este arquiteto-pintor é muito vasta e diversificada, citaremos aqui os textos onde é possível encontrar uma vasta referência sobre seu trabalho: Vagnetti, 1979 e Dora Wiebenson, *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux* (Madrid: Hermann Blume, 1988).

Entretanto, não se pode deixar de referir a publicação, em 1505, do tratado *De Artificiali Perspectiva*, pelo cônego francês Jean Pèlerin, designado Viator (1435-1524),⁶¹ sendo o primeiro tratado a identificar a linha do horizonte. Neste método, Pèlerin aconselha a perspectivação da planta do objeto situado sobre um plano horizontal com o objetivo de ler com maior exatidão as intersecções construídas. Alcança o desenvolvimento do sistema perspético com três pontos de fuga, isto é, dois pontos laterais (à direita e à esquerda) e um ponto central, mas não está ainda presente “em Viator que a distância do tiers point ao ponto central é igual à distância do observador ao quadro, ainda que tenha consciência de que um maior afastamento desses pontos ao ponto central corresponde a uma maior distância de visionamento”⁶². A sua proposta baseia-se nos pontos de distância como pontos de fuga, exatamente como fez Paolo Uccello, permitindo que Viator chegasse à teorização da perspectiva curvilínea.

Para controlar e definir a realidade visível, a arquitetura utiliza a geometria como um sistema gráfico: uma ferramenta essencial para comunicar informações de modo sistemático e preciso. Nos tratados de arquitetura, era corrente dedicar alguma parte do texto aos princípios básicos da geometria. A sua utilidade estava também voltada para a determinação das proporções referentes à figura humana - não quer dizer aqui regras exatas para o desenho figurativo - e às ordens arquitetônicas. Nesse seguimento, os textos relativos à representação gráfica concentraram a sua atenção na construção perspectivada ou na forma de organizar o espaço de modo racional e arquitetônico a partir de um ponto de vista específico. Deve ser sempre lembrado que a perspectiva é apresentada como um sistema único e não como um conjunto de sistemas. De fato, se se identificar perspectiva com a óptica, existem tantas perspectivas quantas as condições da visão (ciência da visão).⁶³ Entretanto, se considerarmos a perspectiva como uma representação racional do real ou o seu conceito, essa pluralidade deixa de ser possível.

A perspectiva cria espaço arquitetônico virtual, e, estando estreitamente relacionada com a pintura, tal espaço pode ser ampliado ou completado. Se os livros sobre as ordens arquitetônicas se baseavam exclusivamente num ponto de vista literário, a perspectiva teve o seu desenvolvimento a partir dos métodos mais modernos de observação e apreciação científica. Não se pode deixar de notar que a origem da perspectiva está na óptica medieval e no desenvolvimento ocorrido nos artistas e artesãos do período da alta Idade Média, ainda numa pseudo-perspectiva bifocal.⁶⁴ Este sistema bifocal explicado por Robert Klein era a única alternativa antes da construção de Filippo Brunelleschi.⁶⁵ Segundo Alessandro

⁶¹ Vagnetti, 311-312; Andrés de Mesa, “Entre la práctica artesanal y la teoría de la visión: el concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pèlerin Viator,” *D’Art perspectiva i Espai Figuratiu*, 20 (1994): 59-113.

⁶² João P. Xavier, *Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva* (Porto: FAUP, 1997), 52.

⁶³ Uma espécie de ciência mista: convivía com os princípios da filosofia natural, mas também era estudada mediante o recurso da linguagem matemática.

⁶⁴ A posição de ângulo pode também ser denominada bifocal: escolhendo dois polos nas franjas do quadro, os quadrados do reticulado aparecerão em forma de losangos assaz estreitos e todo o pavimento aparecerá íngreme, e não horizontal como no esquema frontal.

⁶⁵ Alessandro Parronchi, *Paolo Uccello* (Bologna: M. Boni, 1974), 28-30.

Parronchi,⁶⁶ não é improvável que tal sistema se fundamentasse num princípio óptico nitidamente individualizado.

Até ao momento em que os pintores procuraram dar à sua construção espacial uma certa organicidade, isto é, até Giotto, predominava um modo de ver certas cenas construídas sobre um eixo central com planos em profundidade que fugiam ao longo das linhas concorrentes no sentido deste eixo. Primeiro de modo paralelo, como uma: *lisca di pesce*, e mais tarde convergente para um único ponto. Este sistema, também chamado de:

“(…) prospettiva a spina, la quale non è che l’adozione sui due lati di una prospettiva parallela ma a schema arrovesciato; tale fatto è però recepito con chiarezza per i soffitti e le parti alte delle cose, molto più incertamente per le parti basse; e ciò semplicemente perché nella realtà i soffitti sono in genere liberi alla vista e percepibile tale gioco, mentre molto difficile è rintracciare il nesso tra le parti di pavimento scoperte e le parti delle basi o dei mobili che vi si appoggiano.”⁶⁷

Tal sistema era muito usado para a construção do teto e raramente na representação do pavimento: um princípio teórico que, segundo os tratados da visão (através de dois olhos), se realiza sobre um eixo central condicionando o seu cruzamento sobre direções opostas.

É ainda útil referir que será com Giotto e outros pintores do trezentos que se alcançará um aperfeiçoamento das vistas de interiores, com tendência para o ponto único de concentração das retas perpendiculares ao quadro, onde se coloca também o problema da diminuição das distâncias, problema resolvido ainda com um método empírico. Paralelo a este método frontal, usa-se frequentemente em representações exteriores (partes de cidades ou muros) o posicionamento angular, também chamado de bifocal. É ponto assente que para o desenvolvimento da representação espacial perspectivada, a descoberta de um ponto de fuga, único e central, foi fulcral; todavia, seria só por volta de 1415 ou 1416 que um arquiteto, Filippo Brunelleschi (1377-1446),⁶⁸ demonstraria a importância de um método para a construção de um espaço perspectivado representando pictoricamente um edifício. Recorde-se que Sebastiano Serlio (1475-1554), no *Secondo Libro* do seu *Trattato de Architectura*, publicado em 1545, estuda a perspectiva com um e com dois pontos de fuga. Até 1568, ano da publicação do manual de Daniel Barbaro (1513-1570), *La Pratica della Prospettiva (...)*, já se tinha explorado todo o seu potencial. Em 1596 era publicada *La Pratica di Prospettiva del Cavaliere*, de Lorenzo Sirigatti (? -1597)⁶⁹ e o *Artis Perspectivae plurium generum elegantissimae formulae, multigenis forctibus nonnullisq (ue) hortulis (...)*, de Hans Vredman de Vries (1527-

⁶⁶ Ibid., 29.

⁶⁷ Roberto Monticolo, *Meccanismi Dell’Opera D’Arte* (Florença: Nardini Editore, 1987), 33, 41.

⁶⁸ Alberti, 1540; Javier Navarro de Zuñiga, *Mirando a través: la Perspectiva en las Artes* (Barcelona: Serbal, 2000), 54, 58; Xavier, 17-93: neste estudo faz-se uma evolução do sistema ‘brunellesquiano’ até o sistema das duas regras de Vignola. Ainda sobre Alberti, ver a abordagem de Joaquim Garriga, “La interseguazione de Leon Battista Alberti I,” *Revista del Departament d’Història de L’Art Universitat de Barcelona* 20 (1994): 11-57.

⁶⁹ Wiebenson, 212. Este tratado existe na BNL, cota: BA 24.

1604),⁷⁰ demonstrando um total amadurecimento e domínio nesta matéria e apto a influenciar os futuros textos. No século XVII, a teoria sobre a perspectiva avança de modo impressionante e focaliza a sua atenção nas descobertas promovidas por matemáticos. A primeira referência a este aspecto pode ser encontrada na obra *Perspectivae Libri Sex*, de Guidobaldo del Monte (1545-1607), publicada em 1600.⁷¹ É nesta obra que pela primeira vez se estabelece o conceito de ponto de fuga, denominado pelo autor como “*costruzione con punti di concorso*” e definido como fruto da convergência da imagem perspectivada por feixes de retas paralelas no infinito.

Até aqui, comentámos quatro tipos de construções ou métodos perspéticos, isto é, o método de Brunelleschi, em 1415; a *costruzione abbreviata* de Alberti, em 1435; a *costruzione con punti di distanza* de Vignola, em 1583, e a *costruzione con i punti di concorso*, acima citado, de Guidobaldo del Monte. Como bem explicou João Pedro Xavier, “ressalva-se, porém, que qualquer uma das construções conduz aos mesmos resultados, pelo que, a partir do momento em que Filippo Brunelleschi apresenta a sua ‘*costruzione legittima*’, fica resolvido o problema fundamental da determinação da intersecção dos raios visuais, que unem o observador ao objecto, com o plano do quadro. A solução deste problema é, claro está, a perspectiva rigorosa (*perspectiva artificialis*) do objecto”⁷².

Outro grande matemático, Girard Desargues (1593-1661),⁷³ irá expor o *Méthode universale de metre en perspective les objects donnés réellement ou en devis, avec leurs proportions*, publicado em Paris, em 1630. Consistia num método baseado na geometria cartesiana e com precisão matemática para a projeção de objetos tridimensionais sobre uma superfície planimétrica. Personagem de grande mérito, professor na Academia de Pintura francesa, Desargues resolveu distanciar-se dos meios académicos, indicando seu aluno para o substituir. Assim, Abraham Bosse (1602-1676)⁷⁴ assume o ensino de “Perspectiva” na Academia de Belas-Artes dirigida por Charles Lebrun.⁷⁵ Paralelo a tudo isso e no foco central do afastamento de Desargues está a publicação do tratado do jesuíta Jean Le Dubreuil (1602-1670),⁷⁶ *La Perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects*, em 1642

⁷⁰ Kemp, *La Scienza dell'Arte*, 128: artista plenamente inserido na atmosfera do maneirismo do momento: ver as figuras 210-2; Luigi Vagnetti, “Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel cinquecento”, *La Prospettiva Rinascimentale Codificazioni e Trasgressioni* (Florença, 1980), 427-74, em 463-4; Harry Robin, *The Scientific Image* (New York: Freeman, 1992), 203.

⁷¹ Kemp, *La Scienza dell'Arte*, 103.

⁷² Xavier, 107.

⁷³ Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, 389-90; Wieberson, 217-8.

⁷⁴ Wieberson, 31, 221-2 (indicação para as suas duas obras: *Manière Universelle de Mr. Desargues (...)* e *Réprésentations géométrales de plusieurs (...)*); Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva* (Madrid: Siruela, 2000).

⁷⁵ Kemp, *La Scienza Dell'Arte*, 137-44. Toda a polémica entre Desargues e Jean Le Dubreuil é muito bem explicada por Kemp: não se ocupava exclusivamente do método ou técnica que deveria ser escolhida, mas envolvia profundamente as relações entre prescrições teóricas, juízo visual, procedimentos práticos e finalidade artística.

⁷⁶ Jean le Dubreuil, *La Perspective pratique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfevres, brodeurs, tapissiers, età autres se servans du Dessein. Par un Parisien, Religieux de la Compagnie de Jesus* (Paris : François L'Anglois, 1642). Sobre a polémica deste tratadista com Abraham Bosse, ver Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, 394-6; Wieberson, 219-20; Kemp, *La Scienza dell'Arte*, 103. Este tratado em 3 volumes existe na BNP.

- conhecendo muitas reedições ao longo dos séculos XVII e XVIII. Esta obra de Dubreuil foi traduzida para o inglês, sendo designada e conhecida como *perspectiva jesuíta*.⁷⁷ Esta expressão reaparecerá nos estudos do grande pintor William Turner (1775-1851) com o nome de “perspectiva com o método jesuíta”⁷⁸. Provavelmente, esta expressão então divulgada não será a mais correta, como também não o é “estilo jesuíta”,⁷⁹ pois a arte e a arquitetura desta fase não caracterizam aspectos específicos presentes apenas no seio desta comunidade, mas uma dinâmica vista e utilizada em toda a cultura barroca. Sabe-se que a cenografia instituída em qualquer interior de qualquer templo, a partir da Contrarreforma, irá refletir o esforço jesuíta de levar o mais perto dos devotos a mensagem do Evangelho, assim induzidos a comunicar com as personagens ali representadas e em perfeita sintonia com as ideias de Inácio de Loyola expressas nos seus *Exercícios Espirituais*. Esta postura encontra eco no

“Princípio e Fundamento, pois o homem foi criado para falar, fazer reverência e servir a Deus nosso senhor e mediante isso, salvar a sua alma; e as coisas sobre a face da Terra foram criadas para o homem, e para ajudá-lo no prosseguimento do fim para o qual fora criado. De modo que, usará delas tanto quanto para alcançar o seu fim e tanto quanto se libertará delas se isso impedir a concretização do mesmo.”⁸⁰

A arte que daí decorre é, pois, tão ‘jesuíta’ quanto contrarreformista. As pinturas que representam em perspectiva falsas arquiteturas não podem ser simplesmente reduzidas à simples função de criar uma aparência das coisas, representam sim uma profunda ânsia de persuadir e induzir o fruidor a elevar-se das coisas terrenas para as coisas do espírito: no caso das representações com temas religiosos. Não se pode esquecer que nada mudou no comportamento da Igreja com a arte. Vê-se apenas uma nova disposição, ou antes uma nova preocupação: a defesa de sua própria unidade institucional, quase como se o catolicismo se transformasse em Contrarreforma.

Se, durante o Renascimento, Igreja e Humanismo viveram uma única atmosfera espiritual, agora com a Reforma a Igreja está consciente do perigo em relação à sua própria instituição, muito mais do que uma revolta contra a fé espiritual. Era o momento de defender-se a todo custo: a Companhia de Jesus terá então a tarefa de influir diretamente junto dos fiéis; a Igreja tem seus propósitos políticos e abrir a alma do fiel ao temor e à esperança torna-se ponto fulcral.

O contexto divino deve tornar-se mais próximo e sensível em relação às paixões humanas. Com tal ânimo, compreende-se bem como a Igreja foi ao encontro da ‘forma barroca’. E podemos interrogar-nos:

“(…) che cosa sia il barocco nel suo motivo più profondamente spirituale non riguarda gli interessi della chiesa, che invece al barocco si rivolge come a strumento particolarmente adatto alle nuove finalità da perseguire. Senso, immaginazione e fantasia popolari possono trovare nel nuovo stile un

⁷⁷ Wieberson, 217.

⁷⁸ Kemp, *La Scienza Dell'Arte*, 178.

⁷⁹ John Bury, *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial* (São Paulo: Nobel, 1991), 192-204.

⁸⁰ Santiago Arzubialde S. J., *Ejercicios espirituales de S. Ignacio: Historia y análisis* (Bilbao: Mensajero Sal Terrae, 1991), 71-3.

appagamento e un impulso di forza eccezionale. Lo splendore dei tempi, la liberta delle fantasie, l'inesauribile creatività delle forme più ardite, i marmi, i bronzi, gli stucchi, le luci, i colori, tutto vale a sedurre l'occhio incantato e a sollevare gli animi in un'atmosfera gioiosa."⁸¹

É perante todo esse discurso em torno da relação Barroco/Contrarreforma que a representação perspectivada passa a ser um meio científico à disposição da postura da Igreja Pós-tridentina. É oportuno lembrar aqui que no "Princípio e Fundamento" da Companhia de Jesus, usar-se-á das coisas tanto quanto para alcançar o seu fim e tanto quanto se libertará delas se isso impedir a concretização do mesmo, já anteriormente relacionado. Não se pode esquecer, para além da forte relação entre a arte barroca e a Contrarreforma, o papel da Sociedade dos Jesuítas, isto é, associação da arte com a religião e ciência.⁸² Como foi referido precedentemente, é o culminar daquilo que Chen também denomina de perspectiva jesuíta, estruturada por Vignola no seu tratado.

Não é nossa intenção exemplificar na prática o sistema idealizado por Vignola, diferente do método proposto ou teorizado por Alberti. Contudo, é significativo lembrar que o *método do ponto de distância* alcançava os mesmos propósitos da *costruzione abbreviata* de Alberti. Concretamente, Vignola apresentava dois métodos no seu tratado, dos quais apenas um era original. Na verdade, o método de Vignola veio simplificar a construção de um espaço em perspectiva e instituir definitivamente os 'pontos de distância' entre a cena representada e o olho do espectador, que, mesmo intuída em métodos anteriores, nunca tinha sido caracterizada ou identificada como tal.

O que importa neste momento é evidenciar que muitos jesuítas se interessaram por estas questões matemáticas e geométricas da projeção espacial num plano e que instrumentalizaram este processo para uma melhor atuação da sua mensagem à massa de fiéis e um melhor desempenho dos exercícios espirituais. É o veículo efetivo da comunicação e da representação visual. Se este método de Vignola se tornou um sistema perspético emblemático dos jesuítas, não cabe a nós neste momento definir a razão, nem tampouco o seu autor esperava tal seguimento. O que importa é a constante procura da Companhia em levar até aos fiéis uma composição ordenada e sistemática do universo, segundo os seus próprios ideais de conduta e valores. Não se pode esquecer que para Inácio de Loyola a meditação estava identificada com a memória artificial, e não com a memória natural.

A questão central é saber o que tudo isso tem a ver com a representação perspectivada e por que razão estes religiosos (jesuítas ou não) iriam preocupar-se com questões tão complexas como a estruturação do espaço em termos de projeções e construções perspectivadas? Não se pode responder a tudo isso de modo rápido e objetivo; mas podemos afirmar que no centro do problema está a instrumentalização de um método para alcançar as suas finalidades mais profundas: mover a piedade e aumentar a devoção numa sólida elevação do sentimento e da fé. A configuração de um espaço que imitava a realidade era a forma mais rápida, objetiva e sedutora de dar a mensagem pretendida. Estudar e aplicar as leis da construção espacial tornava-se um meio pedagógico fundamental da persuasão:

⁸¹ Ugo Spirito, "Barocco e Controriforma," in *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* (Roma, 1954): 214.

⁸² Chen, 16.

afinal, Deus está em toda parte. Como se sabe, o lugar e as imagens pretendidas nos exercícios espirituais encontram eco na narrativa das Sagradas Escrituras. E como Artur Chen chama a atenção,⁸³ Inácio de Loyola usa a arte da memória para descrever as imagens ausentes dos exercícios espirituais: primeiro, extrair a imagem pura e original; segundo, transformar a imagem – a imagem divina; e, por fim, a linguagem retorna ao público, transformando-se em palavra. O mesmo autor diz ainda que, para os jesuítas, a meditação pode ser identificada como construção metafísica de pontos de distância, do mesmo modo que a representação perspética na obtenção da visibilidade na memória e na imaginação. Tendo na mente tais imagens, a arte jesuíta tem o interesse particular dos seus fins catequéticos. Para chegar a uma composição, vendo-se o lugar numa espécie de cenário ou representação teatral, é que:

“(…) o desenvolvimento do teatro jesuíta coincide com o interesse dos tratadistas da Companhia de Jesus pela teoria do drama, pela arquitectura teatral e pelas invenções da scenografia e da scenotecnica (...) Dubreuil foi o primeiro a apresentar em seu tratado um modelo de cenografia em perspectiva prevalecendo o uso de bastidores ao invés do uso de elementos de relevo (...) o que significava que a profundidade da cena era limitada tanto na realidade como no efeito óptico.”⁸⁴

Nunca foi definida uma arte jesuíta (ou um estilo jesuíta),⁸⁵ no entanto, o interesse jesuítico pela imaginação permitiu que as técnicas e as teorias da perspectiva difundissem a sua liturgia numa relação análoga à composição da visão inaciana, guiando a vida espiritual dos crentes com uma descrição fiel das cenas evangélicas. Foi o interesse pela imaginação que permitiu que a representação perspectivada difundisse esse ideal: uma cena representada em perspectiva organiza a distância entre o fiel no espaço terreno e os santos no espaço divino. Tudo em seu devido lugar, sistematicamente definido numa ordem celestial. Agora, o olho do espectador está localizado a uma distância que irá ser predefinida quando se constrói o espaço perspético. Transportando este esquema para a representação das cenas religiosas,⁸⁶ o lugar do fiel está também muito bem definido no cenário da representação do espaço absoluto. Ora, porque não pensar a partir daí? Afinal, trata-se de pintura, de teatralidade, de formas sensíveis que avançam, de formas que recuam, de formas que transformam espectadores em atores: neste mundo cênico tudo pode ser conseguido, pois estamos falando de simulacro e ilusão; de engano e desengano.

Os jesuítas irão substituir o olho do espectador no método de Vignola pelo olhar atento e seduzido do fiel. Nesse sentido, os Jesuítas conseguem juntar arte, ciência e cristandade, onde a perspectiva se torna num método imprescindível para alcançar e

⁸³ Ibid., 14.

⁸⁴ Irene Maurczarz, “La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatral al Collegio Romano: Maciej Sorbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo,” in *Convegno di Studi I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa* (Roma, 1994): 349, 361-4.

⁸⁵ Chen, 39.

⁸⁶ Usando aqui a expressão que deu origem ao título do livro de Artur Chen, e que alude exatamente a esta transposição: de uma situação teórica tratadística para uma questão subjetiva e espiritual. Um caso a ser pensado.

difundir a manifestação de imagens e de pensamentos. O culto da fé e da revelação transforma-se no conhecimento do absoluto através dos sentidos na percepção tridimensional do espaço. É a arquitetura de uma pseudo-ordem cristã do universo conseguida graças a uma origem geométrica e sistematizada do infinito – o triunfo da retórica visual do *ut pictura sermones*.

A ciência tinha agora a função de difundir métodos que justificassem a veracidade do mundo espiritual para uma completa persuasão. A perspectiva linear ou *artificialis* torna-se assim o único modo de explicar ou de expor a configuração infinita do universo, de modo finito e perceptível aos olhos do fruidor. Desde que a perspectiva e a história segundo o conceito albertiano se tornaram inseparáveis no século XV, o tempo e o espaço foram traduzidos na essência da perspectiva. Esta passou a ser um olhar para o espaço, e a história um olhar para o tempo, como diz Argan.⁸⁷

O espaço é a perspectiva e a história, o suceder de momentos associados à hierarquia divina e dispostos numa nova iconografia com a vida dos santos sistematicamente representada. É o multiplicar de dimensões acentuando o sentido de imensidão que culmina na ideia de totalidade: arquitetura, pintura e escultura – e porque não a máquina retabular existente tão presente em Portugal e no Brasil. O que captamos olhando através da realidade aparecerá simulado no plano olhando através do quadro. Aqui, não se trata de uma realidade objetiva ou palpável, mas a concepção espiritual organizada por um saber perspético, programado e executado pela Igreja triunfante.

Paralelamente a toda esta situação descrita no ambiente católico, a década de 30 do século XVII iria continuar a criar novas possibilidades. As questões sobre a perspectiva cilíndrica foram elaboradas pelo matemático I.L. Vaulezard em *Perspective Cylindrique et Conique, ou Traité des Apparences (...)*, publicado em 1630; do pintor e também matemático, Jean François Nicéron (1613-1646),⁸⁸ com a obra *La Perspective Curieuse, ou Magie artificielle dès Effets Merveilleux de l'Optique (...)*, obra publicada em Paris em 1638, que estuda os efeitos especiais relacionados com a anamorfose, sinteticamente examinados por Daniel Barbaro.

No final do século XVII surgem mais algumas publicações que marcaram a extensão pictórica da construção perspectivada. Em 1672 aparece a primeira edição dos *Paradossi Per Praticare la Prospettiva Senza Saperla (...)* por Giulio Troili (1613-1685),⁸⁹ considerado mais como um tratado/manual do que um estudo ou reflexões conceptuais. Na sua obra, Troili confirma a dificuldade e complexidade de execução da pintura quadraturista e comenta algumas questões referentes ao esboço figurativo, até então pouco estudado em comparação com o esboço arquitetónico (Fig. 12).

⁸⁷ Giulio C. Argan, & Rudolf Wittkower, *Perspective et histoire au Quattrocento* (Paris: Les Editions de la Passion, 1990); e Zuvillaga, *Mirando a través*, 54.

⁸⁸ Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*, 401.

⁸⁹ Vagnetti, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, 413, afirma que Troili não só conhecia, como também usou muito o tratado de Jean Dubreuil; Sjöström, *Quadratura*. Veja-se o estudo interessante de Marinella Pigozzi, “Andrea Pozzo tra Giulio Troili e Ferdinando Galli Bibiena,” in *Andrea Pozzo: Atti del convegno Internazionale*, org. Andrea Spiriti (Valsolda: Chiesa di Santa Maria di Puria, 2009), 31-44.



Fig. 12 – Giulio Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* (1672)

Não obstante, do lado dos arquitetos, pintores de quadratura e cenógrafos, grupo este em que Vignola se incluía, a preferência iria para o sistema de um ponto de fuga único. Troili não dá muita importância a complexos conhecimentos da perspectiva e afirma que aos artistas era apenas necessário conhecer e aprender as suas bases. A segunda edição do seu tratado foi publicada em 1683 com o título *Paradossi Overo Fiori e Frutti di Prospettiva Pratica parte terza*, na qual incluía uma tradução do ensaio do padre Cristóvão Scheiner publicada em 1631.⁹⁰ Ainda no final do século XVII a perspectiva contaria com uma obra de extrema importância. Trata-se da obra do jesuíta Andrea Pozzo,⁹¹ cujo texto influenciaria todos os tratados de perspectiva do tempo do barroco, com uma repercussão muito mais acentuada do que tivera o tratado de Dubreuil, pois o tratado de Pozzo foi lido e estudado do México a Pequim.⁹²

Só com o decorrer do século XVIII, com os estudos de Galli Bibiena e a difusão da perspectiva *per angolo*, as soluções se voltaram para o sistema com dois pontos de fuga. A partir deste momento, a perspectiva transforma-se apenas numa técnica de representação,

⁹⁰ Wiebenson, 223-224.

⁹¹ Sobre este pintor-tratadista, ver o capítulo 1 desta parte.

⁹² O tratado de Andrea Pozzo foi traduzido em muitos idiomas. Em Portugal temos 3 traduções manuscritas e inéditas. Em chinês tem-se 2 traduções. Uma em 1729 (com o nome *Essência da ciência da visão*) e outra em 1735 (intitulada *shixue*). Nota para: Elizabetta Corsi, *La fábrica de las ilusiones – los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal em China 1698-1766*, (Cidade do México: Colegio de México, 2004), 75-108.

proliferando os inúmeros livros sobre essa prática, transformados em simples manuais especializados para alunos diversos, artistas ou amadores, leigos ou religiosos.⁹³

Após este exame sobre a presença da perspectiva nos diversos tratados, a nossa atenção volta-se para o desenrolar do panorama português.

No que diz respeito ao contexto da história da tratadística em Portugal, a situação é bem diferente daquela anteriormente analisada. Não questionaremos o universo dos tratados portugueses a partir de Quinhentos até ao final do século XVIII, pois trata-se de uma tarefa muito complexa e merecedora de um longo e minucioso estudo. O nosso interesse concentrar-se-á na presença da teoria e da prática da perspectiva, abordando dois aspectos: primeiro, tal como inserida no processo dos próprios tratados; e, segundo, como ferramenta de uso prático entre os artistas. Deste pequeno exame pode claramente verificar-se que as coisas não ocorriam de modo linear e que tais textos não funcionavam como manual, onde os autores tratassem da prática da pintura ou do desenho, estando sim condicionados por questões literárias e de exaltação da pintura como arte liberal.

Singularmente, em relação à perspectiva, as coisas não se apresentavam tão definidas e, portanto, apesar da existência de textos portugueses que trataram da pintura desde o século XVI, eles não discorrem sobre a teoria e prática da perspectiva, nem os seus autores se preocuparam em dar a conhecer aos artistas novas técnicas de produção. Estes textos não atuavam num sentido pragmático, mas apenas se ocupavam da pintura sob um ponto de vista literário ou filosófico, não podendo ser reconhecidos como verdadeiros manuais especializados.

Basta lembrar que mesmo os escritos de Luís Nunes Tinoco e Félix da Costa não trataram dos fundamentos ou dos problemas essenciais da pintura, mas apenas apresentavam uma forte preocupação socioeconómica, onde o problema fulcral era a defesa da pintura como ‘arte nobre e liberal’.⁹⁴

Numa rápida trajetória dos tratados impressos portugueses que tratam de perspectiva, podemos começar com o pintor e teórico Francisco de Holanda (1517-1584),⁹⁵ na obra *Da Pintura Antiga*, escrita em 1548, cujo texto demorou a ser conhecido e ficaria quase

⁹³ Como exemplo desta situação, cita-se o tratado de Sebastien Jeurat, *Traité de Perspective à l’usage des Artistes* (Paris: Charles-Antoine Jombert, 1750; Laura Iamurri, “Il Traité de perspective à l’usage des artistes di Edme-Sébastien Jeurat (1750): nota di lettura,” in *Perspicere 2: Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Roma: Rocco Sinisgalli, 1995): 249-56. Neste tratado não se discute nenhuma técnica nova ou algum método em experimentação, mas a melhor opção para os artistas aplicarem (ou operarem) a perspectiva do modo mais expedito.

⁹⁴ A nossa intenção não é fazer um estudo sobre todos os textos literários ou práticos relativos à pintura e ao desenho, apesar de reconhecer a necessidade urgente de não só os divulgar, mas também os estudar de modo crítico. Como espécie de resumo sobre estas questões, ver Nuno Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, (Lisboa: Livros Horizonte, 1995).

⁹⁵ Sylvie Deswarte-Rosa, “Francisco de Holanda: Maniera e Idea”, in *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões* (Lisboa: Centro Cultural de Belém; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos, 1995), 59-88.

ignorado.⁹⁶ Sobre a perspectiva, Francisco de Holanda entendeu pouco e não especifica situações pontuais, embora veja a distinção entre perspectiva linear e perspectiva aérea, reconhecendo o valor das questões sobre o escoreço arquitetônico e figurativo e a unidade do ponto de vista. Apesar de reconhecer o valor da representação perspética, toda a metodologia prática que envolve o ponto de fuga e a convergência das ortogonais não despertou interesse e nada ensina sobre o modo de exhibir a proporção das linhas transversais.⁹⁷ A perspectiva irá reaparecer na obra de Filipe Nunes,⁹⁸ *Arte Poetica, Pintura, Simetria e Perspectiva*, publicada em Lisboa em 1615. O seu entendimento desta matéria estava dependente do conceito de óptica ou da chamada *perspectiva naturalis*, não sendo capaz de reconhecer a diferença entre esta e a *perspectiva artificialis*.

Neste circuito, refere-se ainda a obra de Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719), o *Elogio da Pintura*, escrito em 1687. Mais uma vez, estamos perante um texto que não comenta ou explica o funcionamento e as vantagens da representação perspectivada. O seu único objetivo residia em acentuar a importância da pintura, da escultura e da arquitetura no âmbito da dinâmica da vida cultural de uma nação. Nem mesmo com a divulgação da obra *Antiguidade da Arte da Pintura*, de Félix da Costa (1639-1712) em 1696, as principais questões sobre a perspectiva e a sua práxis como ferramenta útil a todos os artistas foi alvo de um estudo sistematizado: reconhece-se o seu valor, mas não se clarifica os seus principais problemas. Segundo as palavras de Nuno Saldanha, a sua maior preocupação foi a de salientar a filiação da pintura no binómio clássico da nobreza-antiguidade, isto é, um critério valorativo e de distinção hierárquica não só de âmbito social, mas também intelectual.⁹⁹ Não se pode deixar de referir que, como Filipe Nunes, Félix da Costa também se inspirou em Vicente Carducho, como ainda em Alberti, Zuccaro e Gaspar Gutiérrez de los Ríos. A sua obra, ao invés de ser dirigida especialmente a pintores e a artistas, tornava-se mais útil para o historiador, pois sintetizava informações e dava notícias sobre os pintores dos séculos XVI e XVII.¹⁰⁰

Estes fatores acima mencionados são somados a uma nova postura teórica que iniciava apenas o seu percurso. Trata-se da série de textos saídos das mãos do padre Inácio

⁹⁶ Nos reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa e na Biblioteca da Ajuda encontram-se textos manuscritos que, numa recolha sistemática, poderiam comprovar e melhor esclarecer estes e tantos outros fatores.

⁹⁷ José E. Burucúa, *Arte difícil y esquiva: uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y las colonias iberoamericanas (siglos XVI-XVIII)* (monografía, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 1993/1994), 148.

⁹⁸ Veja o trabalho pioneiro de Leontina Ventua, *Philippe Nunes Arte da Symetria e Perspectiva* (Porto: Editorial Paisagem, 1982) e recentemente o estudo de Renata Nogueira Gomes de Moraes, "A Compreensão de Felipe Nunes acerca da Pintura e dos seus Elementos Técnico-científicos no Tratado Arte da Pintura, Symetria e Perspectiva, Lisboa, 1615" (dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014).

⁹⁹ Nuno Saldanha, "A Muda Poesia: As Poéticas da Pintura no Portugal de Seiscentos," in *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo (1620-1708)*, org. Mafalda M. Barros, Ana C. Pais, & Luis de M. Sobral, (Lisboa, IPPA, 1998), 85-105. O mesmo autor comenta o texto seiscentista que corresponde à tradução dos livros de *Simetria do Corpo Humano* de Durer por Luís da Costa, pai de Félix da Costa, e que se encontra desaparecido.

¹⁰⁰ Luís de M. Sobral, *Elogio da Pintura* (Lisboa: IPPAR, 1991), 23; e *Do Sentido das Imagens* (Lisboa: Editorial Estampa, 1996), 20.

Vieira (1678-1739) S. J.,¹⁰¹ exercendo a sua atividade desde 1700 e condicionando o estudo na área das ciências até a quarta década do século XVIII, como adiante abordaremos.

É, pois, importante um olhar atento para o processo de desenvolvimento científico apresentado em Portugal, sendo importante relacioná-lo com setores de desenvolvimento artístico onde a história da ciência impõe o seu contributo. Nesse sentido,

“(…) após o segundo quartel do século XVI, as necessidades de formação de pessoal qualificado ao serviço do Império suscitaram em Portugal o aparecimento de uma abundante literatura técnica (...) com pronto acesso à imprensa nesse dealbar da burocracia do estado moderno. A Universidade, dominada pelos métodos repetitivos da Escolástica, manteve-se em geral alheia aos problemas da educação científica nacional; será, pois, fora dela que se vão tentar criar as estruturas de resposta.”¹⁰²

Será sobretudo através da atuação de Pedro Nunes (1502-1578), cosmógrafo-mor de D. João III (1521-1557) e professor da Universidade de Coimbra, que os primeiros fundamentos de matemática iniciam o seu decurso em Portugal. Pedro Nunes dava lições de matemática, astronomia, tratava da física de Aristóteles e da geografia de Ptolomeu; ou ainda a tradução para o português do *De Architectura* de Vitruvius em 1541, a mando do rei D. João III, mas que infelizmente se encontra desaparecida. O nome de Pedro Nunes está associado às aulas de matemática, de acordo com os estatutos da sua posição de cosmógrafo-mor, para a melhor instrução das gentes do mar. Neste fim de século, é ainda importante referir as duas versões manuscritas (1576 e 1579) do tratado de arquitetura de Antônio Rodrigues.¹⁰³ No seguimento destas transformações culturais e científicas, é fulcral relacionar a formação da Companhia de Jesus e a dedicação desta sociedade ao estudo da ciência, não como uma atividade em si própria, mas como instrumento de evangelização, como anteriormente referimos. Na intenção de situar toda esta nova postura cultural incentivada pela presença dos Jesuítas, refere-se a aprovação da Companhia de Jesus em 1540 pelo papa Paulo III, que culminaria na fundação do Colégio Romano em 1551.

¹⁰¹ J. Pereira Gomes, “Inácio Vieira”, in *Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, vol. 18 (Lisboa: Verbo, 1993), 1.094; Carlos Sommervogel, S. J., ed., *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*, vol. 8 (Paris: Alphonse Picard, 1898), 742; Maximiano Lemos, *Encyclopedia Portugueza Illustrada Dicionario Universal*, vol. 11 (Porto: Lemos e Cia., 1981), 195, considera o ano de nascimento de Inácio Vieira como 1676; Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, tomo II (Coimbra: Francisco Luiz Ameno, 1748), 551-2; Francisco Rodrigues, *Formação Intelectual do Jesuíta* (Porto: Livraria Magalhães & Moniz, 1917), 295-6 e do mesmo autor, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, vol. 4 (Porto: Apostolado da Imprensa, 1950), 10, 11, 402, 408-49, 451; Rodolfo Guimarães, *Les mathématiques en Portugal* (Coimbra: Imprimerie de l'Université, 1909), 34. O primeiro destes dois textos apresenta um pequeno resumo sobre a vida e as publicações de Inácio Vieira e o segundo cita apenas os dados mais importantes, não falando de todas as suas obras. São escassas as informações acerca deste jesuíta.

¹⁰² Rafael Moreira, “A Escola de Architectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemática de Madrid,” in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos, II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, org. Pedro Dias (Coimbra: Edições Minerva Coimbra, 1987): 65.

¹⁰³ Rafael Moreira, “Um Tratado Português de Architectura do Século XVI” (dissertação de mestrado, UNL, 1982)

Neste mesmo instante, e por Diogo de Gouveia, os jesuítas passam a ser conhecidos em Portugal, sendo criada em 1546 a província portuguesa, com a presença direta de Simão Rodrigues de Azevedo e Francisco Xavier. Em 1542, Simão Rodrigues fundava o Colégio de Jesus e, em 1555, os jesuítas assumiam a direção do Colégio das Artes, ambos em Coimbra, antes de se concentrarem em Lisboa. A atividade desenvolvida no Colégio de Santo Antão inicia-se em 1553 ainda na Mouraria e, em 1593, é inaugurada a nova sede, chamada de Santo Antão-o-Novo. Parece que o curso regular de matemática se iniciou em 1590 - antes desta data havia aulas não regulares de matemática - coincidindo com a passagem da primeira para a segunda sede.¹⁰⁴

Em relação à sistemática de ensino da matemática em Portugal, segundo o *cursus studiorum* da Companhia, esta matéria era ensinada no segundo ano de filosofia. É relevante dizer que em Coimbra e em Évora existia, junto aos cursos inferiores e médios, também o curso de filosofia e teologia, sendo que só em Lisboa os cursos permanentes eram o de retórica e teologia moral e ocasionalmente um curso abreviado de filosofia. O fato que “la scuola gesuita della capitale fosse meno sviluppata di altre dello stesso regno non fu eccezionale; perché normalmente la Compagnia collocò le proprie scuole maggiore nelle sedi delle università più importante dei singoli stati, che non sempre coincidevano con la capitale”¹⁰⁵.

Entretanto, na Assistência a Portugal até 1650, a matemática será ensinada no Colégio de Lisboa e, segundo Ugo Baldini, no curso de formação para pilotos da marinha portuguesa, juntamente com outros teóricos.¹⁰⁶ O ensino desta matéria em Lisboa estava configurado a partir de uma necessidade de formação técnico-especialista estranha à pedagogia da própria ordem. Por um lado, a necessidade de integrar os cursos de formação dos pilotos da marinha com outros teóricos que preparavam professores e especialistas em náutica e em cartografia; era uma exigência do próprio D. Sebastião (1557-1578), que mais tarde será continuada por Filipe I de Portugal, no momento em que as coroas portuguesa e espanhola se juntaram sob a hegemonia de Espanha; e, por outro, pela necessidade de formação de pessoal técnico no próprio país e também na preparação de outros missionários destinados às colônias.¹⁰⁷

Dentro destas mesmas perspectivas, a cadeira de matemática em Santo Antão era frequentada por diversas pessoas, dentro e fora de uma programação religiosa sistemática: o primeiro curso público desta grande disciplina foi iniciado por João Delgado após ter ensinado matemática num curso privado em Coimbra desde 1586, quando do regresso após ter estudado com Clavius em Roma. Deste modo, os estudantes não eram só jesuítas que frequentavam o curso de filosofia em Coimbra ou em Évora destinados a tornarem-se especialistas nesta matéria ou também jesuítas não portugueses que esperavam em Lisboa os

¹⁰⁴ Ugo Baldini, “L’insegnamento della matematica nel Collegio di S. Antão a Lisbona, 1590-1640,” in *A Companhia de Jesus e a Missionação no Oriente*, ed. Nuno da Silva Gonçalves (Lisboa: Fundação Oriente; Revista Brotéria, 2000), 274-310; Luís de Albuquerque, “A ‘Aula da Esfera’ do Colégio de Santo Antão no século XVII,” in *Anais da Academia Portuguesa de História* 21 (1972), 337-91; Henrique Leitão, “Jesuit Mathematical Practice in Portugal, 1540-1759”, *Archimedes* (no prelo).

¹⁰⁵ Baldini, 275: veja a sua nota número três.

¹⁰⁶ *Ibid*, 276.

¹⁰⁷ *Ibid*.

barcos para embarcarem para as suas missões no Brasil e no Oriente. A este grupo junta-se um outro tipo de alunos na frequência das aulas de matemática em Santo Antão: os estudantes laicos que queriam seguir unicamente estas lições de matemáticas, segundo um interesse estritamente técnico.¹⁰⁸

Nesta última situação, estas aulas em Santo Antão poderiam receber teóricos ou artistas interessados em aprofundar os seus conhecimentos voltados não só para a própria matemática, mas também para o ensino da óptica. É ainda útil referir que muitos dos textos encontrados e usados na Aula de Matemática de Santo Antão foram escritos em português, pois foram copiados por estudantes como espécie de anotações de aula e provando que estas lições não eram dadas em latim.

A atividade cultural no Colégio de Santo Antão foi responsável pela formação de jesuítas protagonistas do encontro de civilização científica entre o Ocidente e Oriente e a América do Sul. Segundo Ugo Baldini, os objetivos e programas desta cadeira da “Aula da Esfera” (astronomia) podem ser também considerados símbolo da atividade matemática em Portugal até ao ano da expulsão dos Jesuítas de Portugal.¹⁰⁹

Sem querer embrenhar-se nestas questões específicas sobre a história da ciência em Portugal, ainda que recolhendo os seus aspectos mais úteis para um estudo paralelo da história da arte, é importante dizer que mesmo durante o período em que Portugal perdera a sua independência política para a Espanha, a situação do ensino da matemática no Colégio de Santo Antão não sofreria qualquer alteração. Entretanto, influenciado pelo dinamismo do ensino da matemática em Portugal, Filipe I transfere para Madrid a academia portuguesa que funcionava desde o tempo de Pedro Nunes e funda a Academia de Matemática e Arquitectura.¹¹⁰ Com a Restauração política em 1640, os matemáticos jesuítas transformaram-se em superintendentes de fortificações, pois o governo não dispunha de um quadro específico e pessoal técnico qualificado para responder às necessidades que o momento impunha.

As lições na ‘Aula da Esfera’ irão constituir-se como base fundamental para o aprimoramento de novos estudos e para a formação de novas personalidades portuguesas no campo das ciências. Como afirmámos, a nossa intenção é revelar a existência de um conhecimento científico sério em Portugal e que evolui a par da cultura artística, constituindo dois mundos separados e que, mais tarde, se iriam juntar. O universo português, no que se refere ao ensino das matemáticas, transformou-se por completo após 1640: inicia-se uma nova fase; “depois de 1 de Dezembro de 1640 foi natural um certo fechar de fronteiras, para manutenção e fortalecimento da independência, o que prejudicou naturalmente a renovação da cultura nacional, que necessitava de que as mesmas fronteiras se abrissem para o contacto com as ideias europeias”¹¹¹.

A fundação da Aula da Matemática e Fortificação, criada por D. João IV a pedido de Luís Serrão Pimentel (1613-1679), funcionou em 1647 na Ribeira das Naus, onde ensinava

¹⁰⁸ Ibid., 276-278.

¹⁰⁹ Ibid., 277-280.

¹¹⁰ Moreira, *Escola de Arquitectura*, 70.

¹¹¹ Ana I. Rosendo, *Inácio Monteiro e o Ensino da Matemática em Portugal no Século XVIII* (dissertação de mestrado, Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 1998), 29.

matemática e arquitetura militar. Luís Serrão Pimentel foi aluno da 'Aula da Esfera' no Colégio de Santo Antão e exerceu o cargo de cosmógrafo-mor desde 1641, assumindo definitivamente o cargo em 1671.¹¹² A sua obra mais importante foi o *Método Lusitânico*, publicado após a sua morte, em 1680, dedicado ao então regente D. Pedro. Podemos considerá-lo como uma figura basilar na cultura científica em Portugal nesta segunda metade do século XVII, preparando terreno ao frutuoso período que se iniciava. Não nos podemos esquecer de que será neste período de meados de Seiscentos que vamos encontrar novamente Luís Serrão Pimentel e os seus discípulos a discutir ideias cartesianas em academias particulares, como a chamada dos 'Discretos', criada por iniciativa do conde da Ericeira. É importante lembrar que mesmo com as guerras de independência nos longos conflitos desde 1640 a 1668, o estudo da matemática seguiu o seu percurso.¹¹³

É já ponto assente que esta disciplina era ensinada em Portugal desde finais de Quinhentos de modo ininterrupto, consolidando-se com o avançar do período joanino. Isso não significa que o ensino da matemática tenha atuado diretamente no amadurecimento da tratadística ao longo deste mesmo período ou que tivesse influenciado o conhecimento teórico e prático da perspectiva, que como vimos não foi tão positivo até ao fim do século XVII. As questões do desenho e da pintura iriam só ser associadas ao estudo da geometria pelos jesuítas. Ainda uma situação positiva no final do século XVII foi quando D. Pedro II publica o Regimento dos Mestres Arquitetos dos Paços Reais, refletindo um novo rumo e uma ânsia por percursos mais atuais.

O século XVIII irá conhecer, na sua primeira metade, um momento propício à renovação cultural, com a abertura do país ao estrangeiro, não só na procura de uma nova estética, mas também com uma abertura ao ensino. Não se pode deixar de referir que as condições financeiras com o ouro das Minas Gerais desde os finais do século XVII contribuíram de modo decisivo para o arranque deste novo período. O grande prestígio das lições de matemática da 'Aula da Esfera' do colégio de Santo Antão estava associado (mas não condicionado) à importância que se dava à arte militar e à náutica. Esta Aula era independente, pública e com um curriculum mais alargado em comparação a outras no país, pois deveria atingir também os homens do mar e as suas necessidades de conhecimento marítimo.¹¹⁴ Neste sentido, era fundamental que a Aula continuasse e que houvesse professores no próprio país para assegurar não só o sucesso do curso, mas a sua assiduidade. Surge, assim, a necessidade de dar a melhor formação matemática a alguns religiosos que seriam os futuros professores.

Sem aprofundar estes pontos, mas apenas reconhecendo a sua importância, toda essa iniciativa resultou de modo excepcional, pois a partir do Setecentos os professores que ensinariam matemática nas três maiores escolas jesuítas do país seriam portugueses. Podemos começar pela presença do P. Luís Gonzaga, que estudou em Évora e foi professor de matemática em Santo Antão entre 1700 e 1709, além de mestre de D. João V quando

¹¹² José Fernandes Pereira, "Pimentel, Luís Serrão", in Pereira, & Pereira, org., 354-5; Moreira, *Tratados de Arquitectura*, 492-4; e Caetano & Soromenho, *Ciência do Desenho*, 64-70.

¹¹³ Cf. Henrique Leitão, *A ciência na "Aula da Esfera" no Colégio de Santo Antão 1590-1759*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007).

¹¹⁴ Rosendo, 35.

príncipe. Mas o nome que nos interessa particularmente é o de Inácio Vieira (1668-1739).¹¹⁵ Nascido em Lisboa, foi aluno brilhante em Santo Antão, entrando para a ordem em 1692.

Não existem estudos monográficos sobre a vida e produção teórica deste padre jesuíta, por nós considerada a figura mais completa e erudita do Colégio de Santo Antão durante o reinado de D. João V. Não está aqui esquecido o padre Manuel de Campos (1680-?), que entre 1728 e 1734 foi professor no Colégio Imperial de Madrid e cosmógrafo-mor do reino de Castela; como, ainda, o Padre Inácio Monteiro (1724-1812), alvo de uma interessante dissertação de mestrado na Universidade de Coimbra.¹¹⁶

Não queremos, neste curto espaço, assumir o estudo biográfico e científico da atividade deste jesuíta português. As suas obras são demasiado específicas, merecendo uma atenção mais pormenorizada num estudo único e particular. Assim, concentramos a atenção no texto manuscrito escrito provavelmente em 1715 e intitulado *Tratado de Perspectiva*¹¹⁷ (Fig. 13).



Fig. 13 - Inácio Vieira, *Tratado de Perspectiva*, (c.1715)

Este manuscrito de Inácio Vieira organiza-se em seis Quadros e estes estão

¹¹⁵ Magno Moraes Mello, "O Universo Científico dos Jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa: O Estudo da Perspectiva e da Cenografia nas Aulas de Inácio Vieira S.J., entre 1709 e 1720," in *Cultura Arte e História: A Contribuição dos Jesuítas entre os Séculos XVI e XIX*, org. Adriana Romeiro, & Magno Moraes Mello (Belo Horizonte: Fino Traço, 2014), 81-123. Veja-se o importante estudo de João P.C.M. Coelho, "Inácio Vieira and Perspective as Instrument towards a sensitive space" in *Nexus Network Journal Architecture and Mathematics* 13 n° 2 (2011): 315-335.

¹¹⁶ Rosendo, 1998.

¹¹⁷ Inácio Vieira, *Tratado da Prespectiva* (Lisboa: s. ed., 1715).

subdivididos em Linhas.¹¹⁸ O primeiro Quadro trata das *Questões fundamentais e especulativas*; o segundo expõe o *Método perspéctico, a iconografia dos corpos no plano horizontal e em planos inclinados*; o terceiro *Delineará os pontos chamados acidentais*; o quarto irá tratar das *Coberturas abobadadas*, o quinto trata de *Composições de várias tábuas, da reflexão e as sombras*, e o sexto expõe um *Instrumento útil e prático*, o pantógrafo. Uma fonte muito importante para Inácio Vieira foi o trabalho do jesuíta Claude François Milliet Dechaies (1621-1678),¹¹⁹ autor de uma obra estruturada como *Cursus seu Mundus Mathematicus*, publicada em Paris em 1690, em quatro tomos, dos quais Vieira deve ter estudado minuciosamente todos. Esta monumental obra atesta a típica erudição que caracterizava o ambiente da Companhia de Jesus durante aquele período pré-iluminista. Milliet Dechaies publicou ainda estudos sobre Euclides (*Euclides Elementorum libri octo*) e ensinou nos colégios jesuítas de Marselha e Lyon. A obra deste jesuíta pode ser considerada como uma espécie de síntese dos conhecimentos matemáticos da segunda metade do século XVII e base do conhecimento matemático do ensino da filosofia dos oratorianos, nesse ambiente cultural da Provença que tinha tão fortes ligações a Lisboa. Ora, esta estrutura é quase análoga à estrutura de todo o texto desenvolvido por Vieira no seu tratado sobre perspectiva. Naturalmente, o jesuíta português tomou o texto de Milliet Dechaies como o ponto principal dos seus estudos. Para além do texto, a obra de Dechaies apresenta inúmeras ilustrações que serviriam para melhor fundamentar e clarificar o desenvolvimento das suas ideias e de toda a teoria ali apresentada.

Note-se que as imagens expostas neste tratado se apresentam no início de cada tema, de modo que o estudante poderia visualizá-las à medida que estudava cada ponto ou preposição. A repercussão dos trabalhos de Milliet Dechaies será vista claramente na grande obra do oratoriano Tomás Vicente Tosca. Este tratadista valenciano publicaria entre os anos de 1707 e 1715 o seu *Compendio Mathematico*, constituído por nove tomos. Um pouco mais tarde, em 1721, o mesmo matemático compõe a obra *Compendium Philosophicum*.¹²⁰ Vicente Tosca trata a perspectiva no seu Livro V, dedicando também espaço à decoração de tetos, uma pequena parte sobre o escorço da figura humana e pavimentos e planos oblíquos, exatamente como fez Inácio Vieira.

É muito enriquecedor encontrar no texto de Inácio Vieira a indicação de como se pode representar a figura humana num suporte cilíndrico ou esférico. Naturalmente este

¹¹⁸ Neste momento alguns membros do grupo de pesquisa *Perspectiva Pictorum* estão analisando e estudando dois manuscritos deste jesuíta: o *Tratado de Perspectiva* e o *Tratado de Óptica*. O objetivo fulcral é compreender e identificar as fontes teóricas usadas por Vieira na produção destes dois textos e principalmente a sua repercussão entre 1709 e 1720, momento em que Vieira lecionava matemática, coincidindo com a presença do quadraturista florentino Vincenzo Bacherelli em Portugal, entre os anos de 1701 e 1720.

¹¹⁹ Claude François Milliet Dechaies, *Cursus seu Mundus Mathematicus*, (Lugduni: Anissonios, Joan Pusuel & Claud Rigaud, 1690). Há um exemplar desta obra na Biblioteca da Marinha em Lisboa. Recentemente, foi descoberta numa parede na Sala de Aula do Colégio Jesuíta de Aix-en-Provence uma pintura em anamorfose, de 1710-1720, representando uma vista panorâmica de Lisboa: cr. Pascal Julien, "L'anamorphose murale du collège jésuite d'Aix-en-Provence: jusqu'à Lisbonne par la barbe de saint Pierre," *Revue de l'Art*, 123 (2000): 17-26.

¹²⁰ A obra de Vicente Tosca foi examinada por José Maria Lopes Piñeiro e Victor Navarro Brotons, *Història de la ciència al país Valencià*, (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1995): 326-33.

jesuíta português não tencionava expor toda a complexidade da representação figurativa, que na verdade não fazia parte do seu domínio, e de certeza não era capaz de resolver esta complicada situação. Todavia, é curiosa a sua preocupação com o escorço de figuras, pois em todo o tratado ele expõe apenas as questões perspéticas aplicadas às formas arquitetônicas. Repare-se que o aspecto da figura humana foi raramente tratado pelos teóricos da perspectiva. Andrea Pozzo não comenta ou explica em nenhum momento do seu tratado como se deve fazer para projetar uma figura em escorço. Toda a sua teoria ou a sua prática se voltam unicamente para as questões perspéticas dos elementos arquitetônicos.

Não queremos com isso dizer que Inácio Vieira tencionava suprir esta lacuna no âmbito da tratadística coeva; mas, naturalmente, evidencia uma preocupação em situar a figura próxima do escorço arquitetônico, além de demonstrar que os próprios artistas reconheciam as respectivas diferenças entre as duas representações, mesmo sem ter o cuidado de muitas vezes sujeitar o escorço figurativo às disposições do escorço arquitetônico.

É fulcral observar que os problemas do desenho de figuras na quadratura veem quase totalmente abandonado nos tratados - no de Andrea Pozzo e outros. Não é dada nenhuma indicação prática para o escorço das figuras; mas em alguns tópicos Pozzo sublinha que as figuras devem ser coordenadas no conjunto perspético, em parte como palavra conclusiva na descrição da Igreja de Santo Inácio, na qual sublinha que a regra do “*sotto in sù*” é de igual importância para o desenho de homens e animais, como para o de colunas e de edifícios.¹²¹

A disposição de Inácio Vieira em representar esta imagem indica-nos dois aspectos. Nota-se a forte dependência para com o texto de Dechaes; uma preocupação em seguir o jesuíta francês ao longo de todo o texto, sem com isso aceitar a ideia de uma mera tradução literal, pois Vieira apresenta também outras regras, nomeadamente as de Andrea Pozzo. Em segundo lugar, reconhece a dificuldade em escorçar figuras humanas que muitas vezes fogem a uma mecanização, que no caso de um fuste ou de qualquer entablamento ocorre de modo mais evidente. Em 1715, o jesuíta português parece escrever pensando em situações concretas dos pintores e da representação visual.

O escorço acentuado da figura poderá descaracterizá-la e torná-la irreconhecível aos olhos do fruidor. Assim, Inácio Vieira chama a atenção para a importância de diferenciar a postura da figura humana num plano vertical ou horizontal e a mesma figura representada num suporte curvo, pois

“(…) acontece muitas uezes não ser a taboa plana mas constar de superficie circular, elliptica, ou de qualquer outra figura, e muitas uezes consta de muitas superficies mistas de planas, e curuas, e de tal sorte irregulares que seja muito deficultozo e muitas uezes impossuiel achar ponto principal, linha horizontal, e pontos de distancia, pello que se deue recorrer à praxe mais uniuersal. Primo ou a superficie que fas uezes de taboa, isto he em que se quer pintar tem muito de uertical, ou tem muito de horizontal; isto he de tal sorte se expoem a uista que pondoce de premeio algum plano vertical, comodamente se occulta todo o dito quadro ou de tal sorte se ue que só se pode occultar por algum plano horizontal: seja pois este ultimo: Em primeiro lugar tenhace (sic) algua pintura em quadro à

¹²¹ Ingrid Sjostrom, *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting* (Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1978).

parte, ou seja da mesma grandeza VG com a abobeda ou dezigual e ou esteja deliniada para o plano horizontal, ou para teto plano pella praxe do nº 488, 489, ou de qualquer outro modo; e seja o retangulo BE (figura 290). Deuidace a imagem nos quadrados geometricos que quizermos; e deuidace tambem a abobeda em outros tantos quadrados; os quais quadrados seraõ deformados, e irregulares.”¹²²

Tal explicação é continuada no parágrafo n.º 491, pois ainda afirma que

“(…) para isto se dis por com facilidade se poderá uzar de cordel; porque se estendermos o cordel de H para J (figura 291) // (fol. 284) e de F em G se olharmos de lugar detreminado aquella parte que cada hu dos cordeis incobrir na abobeda, o que facilmente se poderá adeuertir, ou com a uista sem mais nada, ou de noite pondo alguma lus no lugar, e em lugar do obseruador teremos os quadrilateros deformados que produzem na potencia uiziua a mesma imagem que na mesma uista produzem os quadrados dispostos horizontalmente. Depois os objetos pintados em cada hu dos quadrados horizontais se tresladaraõ para os seus quadrilateros correspondentes, e teremos toda a obra acabada. Porem se for mais facil obrar com o plano uertical toda a superficie irregular em que queremos deliniar alguma coiza; primeiro se deue ter hua taboa uertical, na qual pellas regras asima dadas deliniaremos o que na superficie irregular se hade pintar: seja hua porção da abobeda ABCD [figura 292] uista pella potencia em E de sorte que se possa cobrir toda com o plano uertical CDFG, cujo ponto principal seja H”.¹²³ (Fig. 14-19).

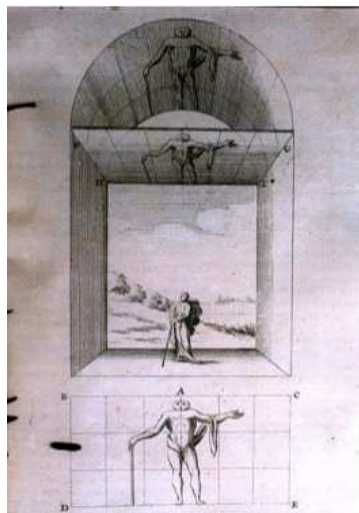


Fig. 14 – Jean Dubreuil, *Perspectiva Pratique*, 2ª edição (1679), figura 48

¹²² Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, (manuscrito), 1715.

¹²³ Ibid. Aqui percebe-se que o jesuíta português viu claramente o texto e a imagem do tratado de Milliet Dechaes.

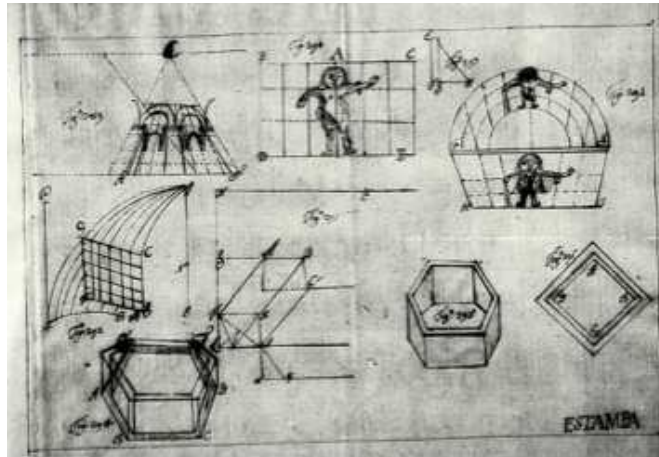


Fig. 15 - Inácio Vieira, Tractado de Prospectiva (1715)



Figura 16 – Milliet Dechaes, *Cursus Mundus Mathematicus*, tomo III, tratado XXI, proposição VIII (1690)

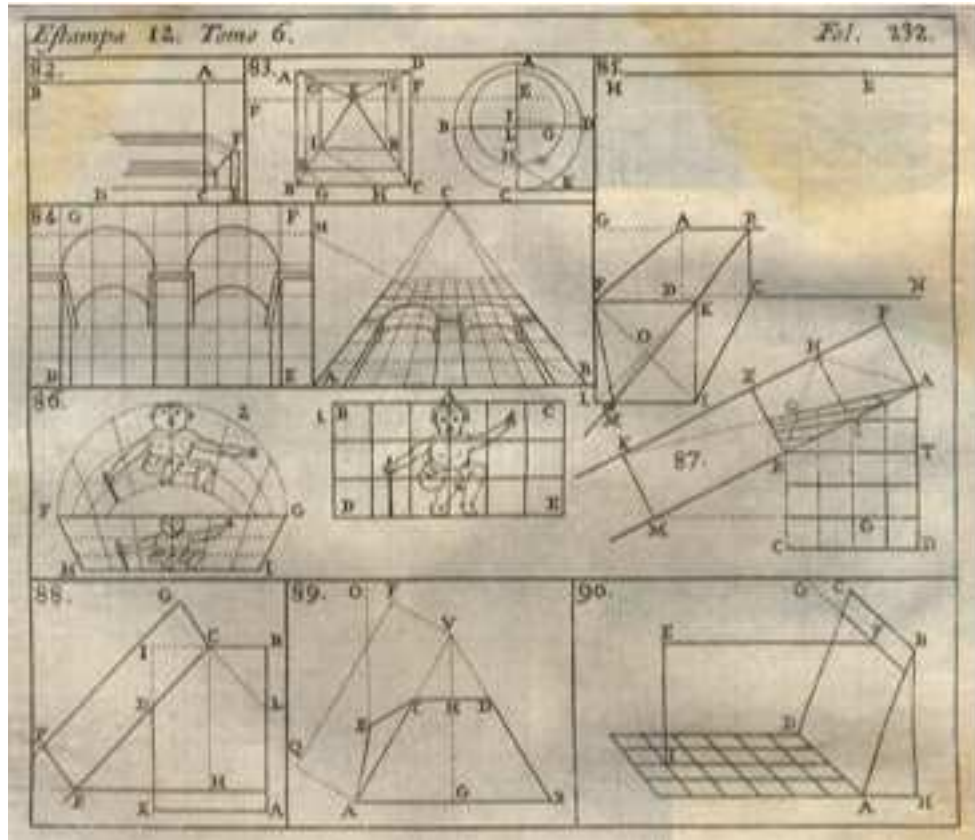


Fig. 17 - Tomas Vicente Tosca, *Compendio Matemático*, tomo VI: 232, estampa 12

Estas questões são mais significativas do que possa parecer e abrangem um universo cultural na prática artística de grandes dimensões. Curiosamente, se observarmos novamente o tratado de Jean Dubreuil, no seu tomo III, página 48, iremos constatar que esta mesma figura retirada do tratado de Dechaes vem referida e representada também no texto de Dubreuil: a mesma posição e disposição da quadrícula com a indicação das letras para a projeção da figura plana e depois para o seu escorçamento.

Ora, o texto de Dechaes foi publicado em 1690, mas o de Dubreuil já estava divulgado desde 1649. Isto significa que Dechaes teria oportunidade de ver e estudar pelo tratado de Dubreuil, aproveitando alguns aspectos que considerava fundamental expor no seu texto.

Vê-se, portanto, que toda esta erudição amadurecida desde meados do século XVII, reunida no *Cursus* de Dechaes no fim da centúria, era do domínio comum entre todos os mais influentes filósofos e teóricos no campo da matemática e da perspectiva e que o ensino dos jesuítas era o canal para a sua divulgação. As fontes eram sempre as mesmas, e além de Dechaes e Andrea Pozzo, Tosca demonstra conhecer as obras de Girard Desargues e de Abraham Bosse,¹²⁴ não esquecendo o tratado de Jean Dubreuil, considerado na época como o grande manual, atendendo aos artistas mais carenciados em relação às complexidades teóricas que na época se faziam sentir. Prosseguindo com o tratado de Inácio Vieira, notamos

¹²⁴ Burucúa, "Arte difícil y esquivá."

que o *Perspectiva Pictorum et Architectorum* do trentino Andrea Pozzo foi a sua outra fonte de consulta.

Sabe-se que, em Portugal, o tratado pozziano conheceu três traduções manuscritas nunca publicadas. Podemos começar pela mais tardia, usada por Frei José de Santo Antônio Ferreira Vilaça (1731-1809).¹²⁵ Outra, de 1732, apenas do segundo volume, por José de Figueiredo Seixas,¹²⁶ sendo o primeiro tomo traduzido pelo padre João Saraiva do Porto, sem contudo fazer referência ao ano. Existe ainda outra tradução encontrada pelo Prof. Flávio Gonçalves, também sem data e anônima. Pode ter sido executada entre 1745 e 1750, reflexo da erudição vivida naquele ambiente do Colégio Jesuíta em Santarém, como atesta o desenho na última página desta tradução, referindo o método usado pelo quadraturista Antônio Simões Ribeiro para fazer a moldura do teto da capela-mor da igreja de São Martinho nesta mesma cidade.¹²⁷

Assim, o contato com o tratado de Andrea Pozzo, que se pensava só iniciado na década de 30 do século XVIII, em função do ano de uma das citadas traduções, é comprovado a partir do texto de Inácio Vieira que, desde a primeira década do século, este tratado já era conhecido e estudado em Portugal. O que não deixa de ser extremamente significativo, pois Lisboa projeta-se no estudo da geometria, da matemática e da perspectiva, e no conhecimento da tratadística coeva, desde as últimas décadas do século XVII.

Todo esse ambiente de grande erudição era discutido e irradiado nas aulas em Santo Antão. Recorde-se que a 'Aula da Esfera' em Santo Antão era pública e, portanto, podia ser frequentada não só por futuros professores jesuítas, mas também por arquitetos, pintores ou preparadores de cenas que procuravam nestas lições um contato científico melhor e mais atual para as diversas aplicações no mundo da arte. Inácio Vieira surge assim como uma personalidade de grande sentido no seio da vida artística portuguesa desta primeira metade do século XVIII. As suas investigações e os seus conhecimentos abrem novos caminhos à justificação teórica de que Portugal precisava desde há várias décadas.

Pela primeira vez encontramos um tratado português onde se define e se reconhece toda a importância do estudo e entendimento da perspectiva, individualizando-a de modo científico e distinto dos elementos euclidianos mais rigorosos que a *perspectiva naturalis*. Desde a primeira página, o vemos dizer que

“(…) não duvido, que a esta parte das Mathematicas, a Prespectiua se a tomarmos no seo rigor, pertence tudo o que cae nos olhos, e na visaõ: porem o uzo a restringuio a menos espaço, e fes, que este nome so se atribuisse aquella parte que de tal sorte dispoem no olho as imagens dos objetos, que ellas mesmas assim debuxadas formão nos olhos imagem muito semelhante ao seo objeto, e a

¹²⁵ Cf. Magno Moraes Mello, “COD. 4414 Um Manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa: Traduzido para o Português em 1768 para Fr. José de Santo Antônio Ferreira Vilaça a partir do *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, S.J.,” *Leituras: Revista da BNL* (no prelo).

¹²⁶ Rafael Moreira, “Uma Utopia Urbanística Pombalina: O Tratado de Ruação de José de Figueiredo Seixas,” in *Pombal Revisitado*, org. Maria Helena Carvalho dos Santos (Lisboa: Estampa, 1984), 131-44.

¹²⁷ Magno Moraes Mello, *Os Tectos Pintados em Santarém Durante a Fase Barroca* (Santarém: Câmara Municipal, 2001), 58-60.

mesma, que elles mesmos objetos formaraõ se se nos propuzesem a uista; donde nasce, que toda a pintura pertence à Perspectiua.”¹²⁸

É a primeira obra em Portugal que reconhece a importância da correta representação perspética do espaço, integrando-o na pintura. Naturalmente, o impacto da perspectiva fora sentido desde o século XVI, mas mal-entendido e por isso pouco valorizado. Foi necessário esperar até ao fim do século XVII para sentirmos os primeiros ensaios de mudança. Na sua obra, Inácio Vieira conduz o leitor a um pleno entendimento teórico do tema, bem justificado nas centenas de imagens que acompanham as mais de 300 páginas de texto: cada passagem vem explicada e justificada com a sua respectiva estampa. No tratado pioneiro que redige, irá referir-se, sempre que achar conveniente, a conceitos e práticas já ensinadas em aulas precedentes:

(...) deuemos supor o que dicemos a nº 292 da nossa optica¹²⁹ sobre as distancias do objeto, e que a uista não julga bem della; e para fazer se algu juizo se ajuda dos corpos intremedios (sic), de cuja comparação nem em conhesimento da distancia que se dá: donde nasce emganarmonos (sic) muitas uezes no juizo que fazemos della. Pello que se entendermos que objeto de tal sorte cae na uista, que cada hua das suas partes se uejaõ nas mesmas linhas retas, pellos quais antes se uiaõ; e se porpagauaõ a uista, sem querer se uerá objeto da mesma sorte; isto he, cauzará a mesma vizaõ, que antes cauzauaõ.”¹³⁰

Após comentar questões relativas à formação das imagens nos raios visuais, isto é, elucidar o sistema de magnitude visual exposto por Euclides na sua óptica, explica que

“(…) daqui se segue claramente, que a Arte pictorica comtem duas partes ex natura rei. A 1ª que he a de que principalmente tratamos vem a ser que cada hua das partes da pintura produza os seos rayos, ou especies athe os olhos pellas mesmas linhas principais a que chamamos rayos e rrefratos, porque se porpagariaõ (sic) aos olhos os mesmos objetos: donde na reticular fará a mesma imagem a pintura, que o objeto produziria. A 2ª he, que as cores da pintura mouaõ da mesma sorte a uista, que as cores dos objetos. Daqui uem, que colorimos, e asombramos as imagens dos objetos mais remotos com cores mais auguadas isto he menos intensas e só lhe distinguimos as partes mais principais.”¹³¹

Como se pode verificar, são-nos rapidamente dadas as bases conceptuais da perspectiva linear e atmosférica. Não é nossa intenção examinar minuciosamente este e outros tratados do jesuíta Inácio Vieira, pois exige um espaço próprio e um tempo específico para uma completa transcrição.

¹²⁸ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, (manuscrito), 1715.

¹²⁹ Inácio Vieira, *Tractado Da Óptica* (Lisboa, 1714).

¹³⁰ Vieira, *Tractado da Prospectiva*, f. 4.

¹³¹ *Ibid.*, f. 5.

Assim, o jesuíta define os princípios básicos da perspectiva, que ao longo do tratado se complicam quando intensifica e aprofunda os conhecimentos. Note-se que sempre que a teoria ficar muito complexa e não for absolutamente necessária ao estudante, Inácio Vieira opta por não aprofundar demasiado, parecendo-nos que a sua verdadeira intenção é dar a prática clara e objetiva para ser o melhor possível aplicada. Como quando trata especialmente de tetos planos e abobadados, advertindo que:

“(…) comumente, ou para melhor dizer nunca usamos de pintura no plano horizontal que fica debaixo dos pés, mas somente pintamos nas superfícies superiores dos planos, e corpos horizontais, e a razão porque não pintamos nos planos inferiores, ou superfícies inferiores aos pés, he porque exatamente há aquella distancia para com a tal pintura enganarmos a vista, por isso só trataremos daquellas regras que nos são necessárias para a delinição nos tetos superiores das cazas, e salas, ou nos abobedadas [sic], e superfícies arcuadas. Se ocorrer mais alguma coisa deicharei de o notar.”¹³²

Isso permite-nos concluir que, com as aulas de matemática em Santo Antão, este jesuíta se preocupava não só com a argumentação teórica em si mesma, bem fundamentada nos melhores e mais atuais autores do seu tempo, como ainda na possibilidade real da utilização prática e aproximação com os pintores, os cenógrafos e os quadraturistas ou preparadores de cenas.

Inácio Vieira é um teórico por excelência, mas com uma constante preocupação mais relacionada com a pintura do que com a arquitetura. O seu tratado serve mais ao pintor do que ao arquiteto, apesar do conceito da perspectiva estar inserido nas duas artes, pois não pode esquecer os ensinamentos de Pozzo: quem é bom pintor será também bom arquiteto e bom perspético. A sua aproximação à arte pictórica foi decisiva para a cultura figurativa portuguesa, tanto para esta primeira metade do século como para a segunda, pois os seus conhecimentos difundiram-se na prática dos pintores. Infelizmente, este texto não teve difusão após a expulsão dos jesuítas de Portugal, pois rasurado e inédito, provavelmente os ensinamentos dos teóricos pertencentes à Companhia caíram no esquecimento: uma perda lastimável.

Para além do tratado sobre perspectiva, Vieira escreveu ainda sobre óptica, catóptrica, dióptrica e um pequeno texto de 27 páginas que aborda um conhecimento provavelmente difundido em Portugal, mas nunca explicado em texto próprio. Trata-se do tema da Lanterna Mágica e que junto com os manuscritos citados pode ser considerado basilar, justificando a intensidade e a seriedade com que se tratou a pintura de falsa arquitetura em Lisboa durante o reinado de D. João V. Como ele mesmo dirá, a Lanterna Mágica ou *lucerna* insere-se nos conhecimentos da catóptrica, que é a parte da óptica que estuda a reflexão dos raios luminosos nos espelhos. Em Portugal, não se conhece um instrumento construído com estas características. Todavia, com a descoberta deste texto, é bem possível que no tempo de Inácio Vieira esta ‘caixa óptica’ possa ter sido construída e utilizada, pois certamente a lanterna

¹³² Ibid., f. 270.

mágica foi o “primeiro mecanismo de determinação de uma nova e moderna relação com o espectador”¹³³. Não estará aí o sentido máximo da arte barroca? Não será este instrumento de propaganda tão fiel e funcional como qualquer pintura perspética ou cenográfica? O Barroco fará sobretudo uma espécie de exaltação da sensibilidade como caminho para Deus.

É este o processo interdisciplinar que iniciamos aqui neste pequeno texto, pois as pinturas que suscitaram extraordinárias ilusões de profundidade não obtiveram o seu poder evocativo exclusivamente pela maestria dos artistas mas, sobretudo, pelos processos operativos de todas as possibilidades da ciência geométrica. Estudar estas pinturas e descobrir os seus segredos, isto é, ler a pintura como um texto, desvendar seus mistérios não somente no universo icônico, mas nos processos da dinâmica da construção perspética, que, como uma caixa óptica envolve o fruidor criando efeitos de grandes distancias e expandindo o sentido de totalidade: simulação espacial, fragmentos cenográficos dos retábulos e decorações parietais diversas. Todavia, essa leitura não poderá ser realizada apenas por intuição, mas através do estudo das obras e da teoria que girava em seu redor e justificava a sua criação.

O interesse deste tipo de pintura reside especificamente no uso que faz da teoria, isto é, de procurar investigar o estabelecimento e as modalidades de execução da construção perspética e a sua transposição para a superfície da parede ou do teto, seja ele plano, abobadado ou esférico, pois desde o seu início que esta nova técnica de representar o espaço atua com o arrombamento do plano do suporte. No tratado de perspectiva de Inácio Vieira existe uma parte bastante significativa sobre a execução das representações perspéticas sobre planos verticais, superiores planimétricos ou curvos e, principalmente, os problemas de uma má execução ou de uma observação fora do ponto de vista.

E finalmente, não se pode deixar de considerar que a cidade de Roma se constituiu para Portugal num manancial de oportunidades para recriar aquele universo da pintura decorativa, desenvolvida desde a fase maneirista até ao esplendor do Barroco, tornando-se o seu centro propulsor e a capital artística deste momento.

Por isso, os artistas portugueses irão procurar nesta cidade não só a prática pictórica e o exercício da quadratura, mas também as fontes teóricas para melhor consolidar os seus conhecimentos. Todo este contexto dinamiza-se geograficamente no Brasil colonial entre a franja litorânea e capitania do ouro entre linguagens e formulários diversos que, infelizmente não estão catalogados e nem tanto estudados como deveriam ser. Um universo geográfico impar que a cultura do barroco deixou em terras americanas.

¹³³ Roberto Bertetto, “A Magia da Imagem,” in *A Magia da Imagem: arqueologia do cinema através das coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim*, orgs. Paolo Bertetto & Donata Pasenti Campagnoni (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1996), 33-45.