

A potência da quadratura e a pujança da Perspectiva na Lisboa Joanina The power of squareness and the strength of Perspective in Lisbon Joanina

Magno Moraes Mello

Mestre e Doutor pela Universidade Nova de Lisboa (UNL/PT)
Professor de História da Arte pela Universidade Federal Minas Gerais /PPGH
magnomello@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3963-8338>

Recebido em: 03/09/2021 – Aceito em 30/09/2021

Resumo: O estudo propõe analisar a pintura perspectivica em Portugal no período que corresponde aos séculos XVII e XVIII. Esta abordagem enfatiza a relação da história da Ciência com a História da Arte através do estudo da produção dos tratados manuscritos ou impressos, será possível explicar melhor não só o papel fundamental da elite intelectual da época, como também o conhecimento de uma verdadeira postura teórica em relação a quadratura na perspectiva de Joanina. Nesse sentido, busca-se refletir sobre a arte decorativa e perspectivica de São Vicente de Fora em Portugal.

Palavra chave: Tratados; Arte de perspectiva; Arte decorativa; São Vicente de Fora; Século XVIII.

Abstract: The study proposes to analyze perspective painting in Portugal in the period corresponding to the 17th and 18th centuries. This approach emphasizes the relationship between the history of Science and the History of the Arts through the study of the production of manuscripts or printed treatises, it will be possible to better explain not only the fundamental role of the intellectual elite of the time, but also the knowledge of a true theoretical posture in relation to the square in Joanina's perspective. In this sense, we seek to reflect on the decorative art and perspective of São Vicente de Fora in Portugal.

Keywords: Treaties; Perspective art; Decorative art; Sao Vicente de Fora; XVIII century.

¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión,
nuna sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño; y los sueños, sueño son.

Calderón de La Barca, *La vida es sueño*, cena XIX

Introdução

O ilusionismo arquitetônico em Lisboa nas primeiras décadas do século XVIII concentra-se em dois polos fulcrais. O primeiro com a presença do florentino Vincenzo Bacherelli¹ em Lisboa, entre os anos de 1701 e 1721; o segundo na ação

¹Magno Moraes Mello, "Vincenzo Bacherelli fra Firenze e Portogallo: la diffusione della quadratura alla corte di Giovanni V. L'uso della prospettiva e la sua diffusione teorica in seno alla cultura matematica dei Gesuiti nella prima metà del Settecento", IN *Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio*, (a cura di Graziano Mario Valenti), Volume 1, Sapienza, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 23-33.

²Ms., atualmente na Biblioteca Nacional de Lisboa (COD. 5170). Apresenta na última página a assinatura do autor e o ano de 1715 (ou 1716, pois a rasura impede uma melhor visualização).

³Filipe Nunes, *Arte Poética, Simetria e Perspectiva*, Lisboa, 1615. Veja o estudo recente: Renata Nogueira Gomes de Moraes. A compreensão de Filipe Nunes acerca da Pintura e dos seus elementos técnico- científicos no tratado de arte da pintura, *symmetria e perspectiva*, Lisboa, 1615. Dissertação de mestrado, UFMG, 2014.

– Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Veja-se ainda no século XVI o texto de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, (notas de A. González García), Lisboa, 1983, p. 173. Francisco de Holanda refere o valor da perspectiva, mas apenas para a aceitação da pintura como Arte Liberal. As questões e os meios práticos para traçar a convergência das ortogonais e a proporção das transversais não despertaram o seu interesse. Todavia, refere a importância do esboço, definido em seu texto como "recursado": isto é, chama-se recursada pintura aquela que se faz que parece monstruosa, como quando se faz um braço mais curto, ou uma perna e não respondente às outras proporções na vista (...); ainda da perspectiva linear e da perspectiva aérea.

Dossiê:
“A arquitetura do Engano e o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”

dos Jesuítas do Colégio de Santo Antônio e a “Aula da Esfera” sob o comando do Padre Inácio Vieira, entre 1709 e 1720. Portanto, nosso tempo cronológico entre o processo teórico e a operacionalidade da quadratura italiana em Lisboa tem durante estas duas décadas o seu processo formador e difusor, não somente em terras lusitanas, mas extensivas ao espaço colonial. Inácio Vieira é autor de vários textos, como tratados sobre Óptica, Catóptrica, Dióptrica, Astronomia, Perspectiva e estudos sobre Cenografia.



A pintura ilusionista em Lisboa durante esta fase abre um novo capítulo na historiografia da arte: a relação da história da Ciência com a História da Arte. É a partir dos textos científicos entre os séculos XVI e XVIII que melhor se explica o conhecimento de uma verdadeira postura teórica, que neste momento iniciava o seu processo e que caminharia a par e passo com a quadratura.

É possível deduzir que a reforma teórica dos textos específicos sobre pers-

⁴Rafael Moreira, A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemática de Madrid, in II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte – As relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos, Coimbra, 1987, p. 65.

⁵José Fernandes Pereira, Pimentel, Serrão, in José Fernandes Pereira (dir.), Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989, p. 354-355; Rafael Moreira, Tratados de Arquitectura, in José Fernandes Pereira (dir.), Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989, p. 492-494.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

pectiva em Portugal tem na ação dos Jesuítas uma significativa responsabilidade. Um instrumento estudado, explicado e transformado em método prático na Aula da Esfera, que em Lisboa iniciou suas atividades desde 1590 no Colégio de Santo Antão; atinge um período de maior desenvoltura nas aulas do jesuíta Inácio Vieira, nos primeiros anos do século XVIII, e repercute ao longo de toda a centúria. Naturalmente, a quadratura e as questões científicas continuarão a ter grande repercussão ao longo deste século e atravessará alguns períodos do século XIX.

Os textos sobre perspectiva escritos por Jesuítas apresentam de um modo geral um caráter essencialmente prático. O *Tratado de Perspectiva*² escrito por de Inácio Vieira S.J.(1678-1739) é emblemático do aspecto eminentemente funcional desta obra. No seu tratado é visível a vontade de sistematizar todo este conhecimento; o seu texto possui um fundamento utilitário, e é um manual, direcionado ao pintor-decorador, e também para o preparador de cenas teatrais.

Em Portugal os textos sobre perspectiva são escassos dentro e fora do âmbito da Companhia de Jesus, entretanto, estudá-los ajudaria muito a conhecer melhor esta relação estreita entre a produção da literatura científica e sua possível relação com o ilusionismo perspéctico desenvolvido em Lisboa durante o reinado de D. João V. Apesar das primeiras referências sobre a representação perspéctica datarem do século XVI,³ elas são pouco entendidas e por essa razão pouco dinamizadas no contexto da produção pictórica como um todo. Notamos a sua presença em textos específicos, mas apenas como referência a uma ciência fundamental e preciosa para os artistas, mas dificilmente como um processo operacional ligado ao universo produtivo nas bodegas dos artistas. Isso não quer dizer que os tratados eram fórmulas diretas para se construir arquiteturas perspécticas, pelo contrário, mas um instrumento essencial para reflexões, consultas e experiências com o esboço arquitetônico e ainda consultas iconográficas na idealização dos modelos espaciais a decorar. Estes tratados não ensinam como um processo pedagógico ou didático, mas acentuam (meramente) a sua importância como prática necessária à pintura. Por isso, não havia a conexão necessária entre a difusão teórica promovida por estes autores e os procedimentos artísticos de atelier. Durante os séculos XVI e XVII, salvaguardando algumas situações pontuais, os textos sobre óptica e perspectiva foram ao encontro do exercício utilizado por alguns artistas. Pensamos que durante esta fase a grande maioria dos pintores não conheciam e/ou não usavam de modo eficiente os cânones da perspectiva na construção dos elementos figurativos. Lembramos o domínio quase que completo do brutesco, onde a decoração especificamente desigual ou irregular, não estava fundamentada em normas matemáticas/geométricas. O gênero do brutesco estava facilmente ao alcance da maioria dos pintores e resolvia muito bem algumas soluções nas decorações de paredes ou de tetos. A "forma" do brutesco com aberturas fantásticas emolduradas por vivo cromatismo e formas diversas entre enrolamentos, volutas largas, tarjas bem desenvolvidas com motivos vegetalistas, o uso de espirais, os frutos, as flores e as cartelas que compõem a cena com o figurado central a criar uma harmonia peculiar entre o tema e a dominação tonal das cores. E como salienta Vitor Serrão: "um jogo fantástico de comunhão de formas: azulejo, retábulos, imaginária, mármore". Com o tempo deixa de ser uma mera decoração complementar de cenas figurativas para assumir um gênero autônomo de grande eficiência integradora, com papel de especialização.

²Tratado Matemático que Contém a Óptica Especulativa e Prática ou Perspectiva, Domingos Vieira em 1709 e em 1744 pelo Capitão José Monteiro de Carvalho, Biblioteca da Academia Militar. Estamos preparando um estudo sobre este tratado.

³Este catálogo está disponível na Biblioteca da Ajuda em Lisboa. Entretanto, vale a pena conferir a recente publicação sobre as bibliotecas dos Colégios Jesuítas de Lisboa: Marília de Azambuja Ribeiro. "Literatura artística nas bibliotecas dos Colégios Jesuítas de Lisboa: Santo Antão e São Roque". IN *Varia História*. Volume 29, n. 50, mai/ago 2013, pp. 421-433.

⁴Clara Bargellini, Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla, in *Struggle for Synthesis – A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1999, p. 129-136.

⁵Elizabetta Corsi. *La Fábrica de las ilusiones – los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*. El Colegio de México, 2004. Ainda da mesma autora: "La fortuna del trattato oltre i confini dell'Europa". IN *Mirabili Disignani*, (org. Richard Bosel e Lydia Salviucci), Artemide, Roma, 2010, pp. 93-100.

⁶M. Moraes Mello, *A Morfologia da Pintura Decorativa: o Nordeste Brasileiro*, in *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*, Lisboa, 1998, p. 88-102. Veja ainda a recente publicação: M. Moraes Mello, "Entre o formulário italo-português e a experiência do ilusionismo arquitetônico na América Poetuguesa", IN *La pintura ilusionista entre Europa y América* (Org. José Manuel Almansa Moreno; Magno Moraes Mello; Rafael Molina Martín), Universo Barroco Iberoamericano, 12., Sevilla, 2020, pp. 297-335. Este texto apresenta um pequeno panorama sobre o ilusionismo entre Portugal e o Brasil. Veja ainda do mesmo autor: "Bosquejo pictórico – o simulacro arquitetônico na Matriz Divina Pastora em Sergipe durante o período colonial" IN *Linguagens das Artes*, vol. 1, n. 1, Agosto/Dezembro, 2020, pp. 89-97.

⁷Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, I, 1693 e II, 1700.

⁸M. Moraes Mello, COD. 4414: Um Manuscrito na BNL da Perspectiva Pictorum et Architectorum de Andrea Pozzo S.J. traduzido para o português em 1768 para Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça, in *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, 3, 9-10, 2002, p. 389-397.

Recentemente estas três traduções foram citadas numa tese doutoral na Universidade de Campinas: Mateus Alves Silva, *Perspectiva pictorum et architectorum. A perspectiva dos pintores e dos arquitetos de Andrea Pozzo, S.J.*, Tese de doutorado, Unicamp, Campinas, 2020, pp.148-191.

⁹Rafael Moreira, *Uma Desconhecida Utopia Urbanística Pombalina: o Tratado de Ruação de José de Figueiredo Seixas*, in *Pombal Revisitado*, vol. II, Lisboa, 1983.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Apesar de algumas pinturas portuguesas do século XV e XVI apresentarem uma certa disposição de tais sintomas perspécticos, é observável que estes sintomas não são expandidos sistematicamente para as pinturas parietais em tetos abobadados ou planimétricos. Os critérios ilusionistas pensados para a decoração interna de templos ou de edifícios viriam ainda no decorrer de mais algum tempo, excetuando artistas como Francisco Venegas ou Fernão Gomes, especificamente na decoração do teto plano da nave da igreja de São Roque, em Lisboa. Mas veremos com o avançar do século XVII uma vontade de aproximar o universo especulativo das ciências geométricas à prática dos artistas que acontecerá ainda no fim do período seiscentista, com uma produção significativa ao longo de toda a centúria setecentista.

Para além do estudo da perspectiva dentro destes parâmetros não esqueçamos que o mesmo também era feito no curso de Arquitetura militar. O ensino e o estudo da perspectiva em Portugal têm uma relação muito estreita com o desenvolvimento da engenharia de fortificações. É importante mencionar a fundação da Aula de Matemática e Fortificação criada por D. João IV, em 1647, a pedido de Luís Serrão Pimentel (1613-1679) e que funcionava na Ribeira das Naus.⁴ Neste local se ensinava matemática, geometria e engenharia militar. Serrão Pimentel fora aluno dos Jesuítas e exerceu o cargo de cosmógrafo-mor desde 1641, embora o mesmo somente assumiu este cargo definitivamente em 1671.⁵ A sua obra *Método Lusitano* foi publicada após a sua morte, em 1680. Graças ao trabalho dele, criou-se um melhor desenvolvimento da ciência, contribuindo decisivamente para o amadurecimento cultural na segunda metade do século XVII, em Portugal.

Dando continuidade a este momento cultural de grandes mutações científicas, o rei D. Pedro II (1680-1706) publicou nas últimas décadas do século XVII o Regimento dos Mestres Arquitetos dos Paços Reais, que refletiu, por um lado, a continuidade encetada por D. João IV; e, por outro, um novo rumo na ânsia por percursos mais atuais. É nesta nova postura que o século XVIII desponta com estudos em relação à matemática, à óptica, à perspectiva e à cenografia. Esta conjuntura será materializada com o manuscrito de Domingos Vieira, compilado em 1709, e intitulado *Trattado mathematico que contém a óptica especulativa e prática ou perspectiva*.⁶ Este trabalho está subdividido em duas partes (especulativa e prática) e era usado no ensino (ditado) na Academia Régia. O mesmo texto seria, provavelmente, reutilizado por José Monteiro de Carvalho em 1744, talvez um antigo aluno, na época professor na mesma academia.

Desde 1550, até grande parte do século XVII, o empenho dos jesuítas volta-se para as ciências exatas e atravessando todo o âmbito de ensino nos colégios, até a sua pura aplicabilidade. Não se pode deixar de referir que tudo isso estava em conformidade prática assumida pela matemática desde o Renascimento. As questões de geometria desembocavam em temas como a astronomia, óptica, perspectiva, arquitetura, fortificação, gnomônica, cosmografia, arte de navegar e ainda a música. Todas estas ciências estavam relacionadas entre si e de algum modo derivados nestes campos operativos. Assim, era comum para um jesuíta ou mesmo para um estudioso que se interessasse por matemática iniciar estudos ou pesquisas com a astronomia ou a óptica. Isso se reflete quando deparamos com o inventário dos livros existentes na biblioteca do Colégio de Santo Antão em Lisboa, datado de 1744.⁷ Aqui, encontramos uma lista de livros que nos permite deduzir que dis-

⁴Manuscrito encontrado pelo Prof. Flávio Gonçalves, atualmente na Biblioteca da Póvoa de Varzim.

⁵Magno Moraes Mello, Os Tectos Pintados em Santarém Durante a Fase Barroca, Santarém, 2001, p. 117.

⁶M. Moraes Mello, Perspectiva Pictorum. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII, (tese de Doutorado em História de Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2002): primeiro estudo sistemático sobre a formação e atividade artística deste pintor.

⁷Veja outros estudo sobre este jesuíta a partir de um ponto de vista técnico: João Paulo Cabeleira Marques Coelho, "Inácio Vieira: optics and Perspective as Instruments towards a sensitive space" IN Nexus network Journal, Vol. 1, N. 3, 2011.

⁸Christophe Scheiner S.J. (1575/79-1650), Pantografice, Seu Ars Delineandi Res Quaslibet Per Parallelogrammum Lineare Seu Cavum (...), Roma, 1631.

⁹Claudio Milliet-Decales S.J., (1621-1678), "Optica Perspectiva su Radio Directo; Catoptrica; Dioptrica", in Cursus seu Mundus Mathematicus, Lyon, 1674. Esta obra em três volumes ilustra bem a erudição que caracterizava o ambiente dos padres jesuítas no período pré-iluminista. Ensinou nos colégios da Companhia de Jesus em Marselha e em Lyon; esta sua obra aqui referida é considerada uma suma de todo o conhecimento matemático do seu tempo.

¹⁰Inácio Vieira, Tratado da Catoptrica, ms., (inédito), Biblioteca Nacional de Lisboa, 1717.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

ciplinas como a matemática, a astronomia, a arquitetura, a perspectiva e a cenografia, eram estudadas e ensinadas neste colégio.

Ampliando a dinâmica do universo da perspectiva e de todas as suas possíveis influências, podemos considerá-la uma sólida ferramenta de integração entre culturas diversas, como aconteceu no Brasil colonial, no México⁸ e nas colônias portuguesas do Oriente.⁹ As adaptações italianas em solo português emergem como um momento inédito na história da arte. Em toda a Europa não se encontrará uma expressão tão importante como a difusão da pintura ilusionista, numa manifestação geográfica tão vasta e tão própria dos seus valores. Suas especificidades chegam ao Brasil ainda nas primeiras décadas do século XVIII e se desenvolverá até grande parte do XIX. Uma mesma linguagem e uma mesma unidade de concepção em espécies de focos ativos em rede na geografia nacional.¹⁰ Se pudéssemos pensar num marco teórico e prático para esta rede de difusão, o tratado de Perspectiva do trentino Andrea Pozzo¹¹ (1642-1709) estaria no centro deste emaranhado cultural. Um manual que ensinava de modo simples e didático a desenhar falsos espaços em coberturas abobadadas ou em cúpulas. Deste tratado existem três traduções manuscritas em português. A mais recente, datada de 1768, foi realizada a pedido de frei José de Santo António Ferreira Viçosa¹² e contém a tradução dos dois volumes apresentando, porém, duas caligrafias diversas. A segunda data de 1732, sendo que o primeiro tomo foi traduzido pelo padre João Saraiva e o segundo por José de Figueiredo Seixas.¹³ Nesta tradução pode encontrar-se nas últimas páginas uma seção especial que não entra no texto original de Pozzo, e se intitula *Nova Explicação da figura 100*. Trata-se de uma nova solução para a difícil tarefa de projetar as linhas perspécticas num suporte de grandes dimensões, em especial para cúpulas e abóbadas. Em linhas gerais, o autor indica a possibilidade de dividir todo o suporte em quatro partes iguais e construir a projeção das arquiteturas falsas individualmente por cada quarto de abóbada. Refere-se ainda à necessidade de duas ou mais pessoas e o uso de um *cordel* que sirva de prumo materializando os raios visuais, de modo que com uma luz por baixo, no ponto de vista ideal, tal *cordel* fará sombra no intradorso do suporte e permitirá ao artista traçar as linhas que o orientarão no respectivo desenho. Encontramos, igualmente, um outro manuscrito referente ao mesmo texto pozziano sem autoria e sem data. Acreditamos que este texto¹⁴ tenha sido produzido em Santarém (Portugal) por volta da década de 1740/50, pois comenta algumas das obras realizadas pelo pintor António Simões Ribeiro (este pintor deixa Portugal em 1735 para morar em Salvador, onde faleceu em 1755), inclusive a pintura da nave e da capela-mor realizada na igreja de São Martinho por volta de 1716, quando da reconstrução da igreja.¹⁵

Neste momento e diante do que foi apresentado o nosso interesse volta-se para a presença do florentino Vincenzo Bacherelli de Ruote (1672-1745),¹⁶ recém chegado a Lisboa em 1701. Curiosamente será no ambiente científico do Colégio de Santo Antão, também em Lisboa, que Inácio Vieira iniciará suas aulas de Matemáticas por volta de 1709. Estamos perante um ambiente de grande repercussão artística e também teórica. Por um lado, temos a quadratura de fonte florentina e a partir de formulários trazidos por Bacherelli, uma produção científica de textos desde a perspectiva, a óptica, catóptrica, a dióptrica e a lanterna mágica, tudo lecionado por este jesuíta. É importante salientar que o estudo da matemática nos Colégios Jesuítas se aplica numa categoria não apenas teórica ou prática, mas epistemológica da própria cultura de ensinar, ou seja, ao mesmo tempo ensinar e também aprender com os outros. Estamos diante de uma ligação entre teoria e prá-

²¹Vincenzo Sacamozzi (1552/57-1616), *Dell'idea dell'Architettura Universale* di Vincenzo Scamozzi divisa in X Libri, Venecia, 1616. O contacto de Vieira com a obra de Scamozzi deve tê-lo ajudado na sua "digressão oportuna" da arquitectura civil.

²²Refere-se ao tratadista e arquiteto espanhol Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679). *Arte y Uso de la Arquitectura*, Madrid, 1633. Em 1665 este frei agostinho publicaria a Segunda Parte del Arte y Uso de la Arquitectura, como uma espécie de resposta às objeções feitas por Pedro de la Peña em relação a sua obra. Em linhas gerais, a obra de Frei Lorenzo apresenta um carácter eminentemente prático e por isso deve ter chamado a atenção do jesuíta português.

²³Johannes Zahn, (? - 1665), *Oculus Artificialis Teledioptricus*, 1685: descrição da Câmara Escura aperfeiçoada com a colocação de lentes adicionais e explicação do seu uso para a determinação das distâncias através da restituição das imagens.

²⁴Inácio Vieira S.J., *Tratado de Perspectiva*, ms. 1715, fol. 321, BNL

Dossiê:

"A arquitetura do Engano e o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

tica pictórica, que, naturalmente não foi planejada, mas que assume um momento de coincidência espetacular no ambiente lisboeta em pleno reinado joanino. Deste momento temos não somente a repercussão no próprio país, mas ainda a viagem destes conhecimentos para Salvador no Brasil; é um momento de grande efervescência cultural, entre um pintor de falsas arquiteturas e os conhecimentos de um *polyhistor*. A atuação deste jesuíta consistiu em desenvolver um programa teórico até então inédito em Portugal, colocando definitivamente a praxis perspectivista associada à especulação teórica. Não se pode esquecer que este jesuíta no seu tratado cita o florentino Bacherelli três vezes e elogia a sua decoração no teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa. De uma enorme erudição, Inácio Vieira¹⁷ é autor de cinco textos científicos (*astronomia, óptica, hidrografia, pirotécnica, catóptrica, perspectiva e dióptrica*), para além das teses que orientou no Colégio de Santo Antão sobre matemática, perspectiva e cenografia.

Antes de comentarmos o manuscrito sobre Perspectiva, referimos o seu Tratado da Óptica, escrito no Colégio de Santo Antão em 1714/15, e que está dividido em três grandes partes, sendo as suas principais fontes os teóricos Maurolico, Scheiner,¹⁸ Vitellio, Aguilonio e Dechales.¹⁹ É importante mencionar que inserido no tratado sobre catóptrica, no primeiro apêndice intitulado *Das praxes desta materia Praxe 1.ª Da Lanterna mágica*, Vieira escreve outro texto dedicado ao uso e funcionamento da Lanterna Mágica. É a primeira vez que encontramos prova documental do conhecimento deste instrumento em Portugal.²⁰

No que se refere ao Tratado de Perspectiva, este deve ser considerado o primeiro texto que estabelece um contato direto com esta matéria. Foi também compilado no âmbito da Companhia de Jesus, assinado e datado em 1715. Neste texto, nota-se que o autor conheceu e entendeu bem o funcionamento da perspectiva em termos teóricos e práticos, pois numa das passagens cita algumas cenografias que ele próprio realizou. Inicialmente, pensava-se que fosse mais uma tradução do *Perspectiva Pictorum*; contudo, a originalidade (escrito em português) e uma nítida intenção de criar uma espécie de manual que atendessem a um público específico, isto é, preparadores de cenas perspectivistas que necessitassem de conhecimentos ou que frequentassem a aula pública de matemática onde era leccionada óptica, perspectiva e cenografia, fez-nos afastar essa ideia.

A estrutura deste tratado apresenta uma introdução sobre a matéria; uma "digressão oportuna da arquitetura civil", e por último algumas questões sobre perspectiva em planos inclinados, tetos, abóbadas, cenografias e o pantógrafo. O texto conta também com uma série de desenhos do autor explicados e referidos com o texto. Realçamos a singularidade deste aspecto, pois nas três traduções do tratado de Pozzo (anteriormente aludidas), as imagens são sempre referidas, mas nunca representadas. As suas principais fontes em relação à parte da arquitetura civil são Vitrúvio, Daniele Barbaro, Scamozzi,²¹ Vignola, Frei Lourenço de São Nicolau,²² Sebastiano Serlio, Pietro Cataneo, Milliet Dechales, Palladio, Cornelio Agrippa e Johannes Zahn.²³ Inácio Vieira ao tratar da projeção dos planos horizontais e inclinados, para além das coberturas abobadas e as diversas questões da cenografia, cita quase sempre Pozzo e Dechales procurando entre os dois uma solução mais acertada. Finalmente, cita o padre Cristóvão Scheiner e as inúmeras vantagens do pantógrafo, não só para a pintura, mas também para outras disciplinas – cartografia, topografia, cosmografia, etc. Um ponto neste manuscrito que nos interessa muito é quando Vincenzo Bacherelli aparece citado, não como teórico, mas como pintor/decorador, responsável pela quadratura, pelo efeito de luz e atmosfera inundada no centro fi-

¹⁷Inácio Vieira, *Tratado de Perspectiva*, ms. 1715, fol. 321, BNL cota 5170. (inédito), fol. 3. De fato, Andrea Pozzo falecera em 1709, em Viena.

¹⁸Magno Moraes Mello, "Diante das imagens – saber ver a pintura no Brasil Colonial" IN E-Hum, Dossiê A história da arte e a construção da fantasia no Mundo Barroco, Belo Horizonte, Vol. 13, N. 1, janeiro/julho de 2020, p. 53.

²¹Henrique Leitão, *A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão 1590-1759*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007. p. 47.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

gurativo do teto, aspectos totalmente inéditos naquela época em Portugal, ao menos associado a elementos de arquitetura picta. Vieira refere Bacherelli como cenógrafo e ainda diz que, *"coiza que nunca se tinha uisto em Portugal, nem ainda na tragedia que fez este mesmo Colegio a Felipe Rey de Castella quando ueio a este Reino, o qual não foi de luzes furtadas, nem de mudanças teatro como esta Em esta forma dispozemos estas senas, e este teatro, tirado em parte do irmão Posso, quanto ao principio e depois conforme algumas notas que nos tinha deixado Vicente Bacarelle (...):*²⁴ o primeiro contato direto entre a prática pictórica e a teoria perspéctica; ou pelo menos uma proximidade entre a especulação e a operatividade num mesmo contexto, num mesmo núcleo erudito, sem uma obrigatoriedade de um processo estar dependente de outro. O que vemos é o florentino trabalhando na produção pictórica e o conhecimento científico sendo difundido nas aulas de matemática. Esta referência de Vieira ao trabalho de preparação cenográfica de Bacherelli constitui um dado inédito. Podemos supor que havia uma estreita relação entre o mestre pintor e o teórico jesuíta? Isso nos leva a pensar que as relações com o Colégio de Santo Antão eram muito mais frequentes. Com este novo interesse pela perspectiva a partir da obra de Vieira, a cultura científica dos Jesuítas sofre uma alteração: se antes o centro das atenções estava voltado para a arquitetura ou outros assuntos, agora o interesse voltava-se claramente para a pintura. Um aspecto novo e que será prolongado durante a primeira metade do século XVIII. Referimos que a obra de Milliet Dechaux foi fundamental para todos os colégios jesuítas e por isso Vieira observa-a intensamente em constante referência com a de Andrea Pozzo. Ressaltamos que este português escreveu o seu Tratado de Perspectiva pensando numa situação concreta, isto é, numa estreita proximidade com os pintores: *toda pintura pertence à perspectiva*. Inácio Vieira conhecia muito bem a obra de Andrea Pozzo e deve ter tido contato com este texto ainda na primeira década do século XVIII (...) *neste nosso século foi insigne na perspectiva o irmão André Posso da Companhia de Jezu cujo nome, e obras são veneradas em Roma, e admiradas em Alemanha aonde há poucos anos morreu vivendo do imortal o seu pincel. Trata desta, sciencia Euclides Dechaux no seu Tomo 3 tratado 21, e outros muitos como Taquet na sua óptica Livro 2.*²⁵ Isso mostra que a tratadística pozziana entrou em Portugal muito mais cedo do que se pensava e antes mesmo da primeira tradução do texto italiano, ocorrida em 1732. O que torna o tratado de Vieira interessante é a sua relação direta com os pintores e a necessidade de criar uma estrutura metodológica que fosse seguida passo a passo e inspirada na disposição didática do tratado de Pozzo. *A praticidade da ação do jesuíta ou da própria Ordem encontra eco na disposição de Andrea Pozzo em seu tratado didático e diretamente direcionado ao estudioso como ele mesmo diz em muitas das passagens entre o primeiro e o segundo tomo, como por exemplo, "(...) temo però ché molte persone, ancorche dote in altre scienze non arrivino ad intenderla (fala da perspectiva), nè praticarla à caggione dela loro imperitia nell'Arti di Geometria, e di Architettura, che presuppongono già note a chi si pone à questo studio, essendo questa per appunto la materia, che compone tutta la machina, e sostanza dell'opere fatte in prospettiva; ma perche questo è un punto principalissimo non cessarò di ricordarlo per incidenza, ò appostamente in altre spiegazioni di questo libro.*"²⁶ É inegável que desde meados do século XVI a perspectiva foi mencionada por teóricos portugueses, no entanto, nunca de modo sistemático e direcionado para a pintura como no texto de Inácio Vieira. É significativo chamar a atenção para esta mudança de foco. A Aula da Esfera existe em Lisboa desde 1590, entretanto, até fins de 1570, havia unicamente vestígios dispersos de cursos de matemática em Lisboa, Coimbra e Évora.

²⁸ H. Leitão, A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão 1590-1759. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007. p. 75.

Dossiê:**"A arquitetura do Engano e o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"**

Entretanto, o interesse das aulas de matemática não era direcionado para o campo pictórico, pois o esquadramento estava vocacionado para a arquitetura, arte de navegar numa predisposição para a Expansão Marítima Portuguesa. Isso pode ser visto quando (...) *em 1592 tomou forma um ambicioso projecto de cartografar e descrever geograficamente todos os territórios portugueses, que seria feito pelos jesuítas de Lisboa, com o apoio de estrangeiros que necessitassem. São bem eloquentes da importância que os Habsburgos, então soberanos de Portugal, atribuíam a este projecto, os vários pedidos que fizeram ao Geral dos jesuítas, Claudio Acquaviva, para que enviasse para Lisboa o famoso Cristovão Clavio a fim de chefiar este grande empreendimento. Não foi possível concretizar estes planos, mas a ligação da "Aula da Esfera" aos projectos cartográficos dos monarcas portugueses seria uma constante ao longo de toda a história do Colégio de Santo Antão.*²⁷ Como o próprio Henrique Leitão afirma, até meados do século XVII, as questões matemáticas foram criadas para aproximar-se de questões como a náutica e a cosmografia. Nos faz pensar que este afastamento também colocaria em xeque as aulas que eram frequentadas por alunos não jesuítas. Ora, uma questão dentro da própria estrutura pedagógica dos jesuítas, como bem confirma os estudos do mesmo pesquisador. O que se vê é uma conexão prioritária para outras abordagens técnicas e que, em certo sentido, afastaria a relação das produções cenográficas com as disposições especulativas. O século XVII irá impor nas Aulas da Esfera um espaço para assuntos relacionados com a engenharia e talvez o foco no curriculum das aulas mudaria ou desviaria para estas questões mais práticas da náutica e a navegação. Continuando a seguir os passos de Henrique Leitão para nossa proposta de mudança com o século XVIII, sabe-se que os jesuítas Ignace Stafford e Simon Faleon lecionaram as ciências matemáticas, incluindo questões e pontos específicos da geometria aplicada a assuntos de engenharia. As artes militares vão ganhar grande repercussão no período de restauração da independência. A guerra com a Espanha desde 1640, até a década de sessenta, do mesmo século, impunha uma reorganização do exército, dos armamentos e ainda restabelecer, proteger e dar toda a atenção aos espaços fortificados. Em função destes aspectos o foco em Portugal nestes tempos estava estritamente voltado para o estudo da engenharia militar: um campo bem coordenado e com ampla necessidade. É neste sentido que a Companhia de Jesus proporcionava um apoio institucional, pois (...) *durante boa parte do século XVII, mesmo no Colégio de Santo Antão, o ensino da matemática ficou aquém do que era habitual entre os jesuítas na Europa, e a situação foi ainda mais crítica em Coimbra e Évora. A explicação deste estado de coisas é complexa mas está obviamente relacionada com o ambiente geral de pouco interesse pelas disciplinas científicas que sempre havia caracterizado o ensino e a cultura portuguesa.*²⁸ A reação veio em seguida e em 12 de Abril de 1692 o Pe. Tirso Gonzales enviou a Portugal uma dura e muito detalhada Ordenação para estimular e promover o estudo da Matemática na Província Lusitana, como bem esclarece novamente Henrique Leitão, pois era uma tentativa de reformar o ensino desta ciência em Portugal e sob os auspícios da Companhia: coroados com a presença de jesuítas estrangeiros matemáticos em Portugal. Tudo isso gerou significativos frutos, que aqui identificamos apenas estes: Luís Gonzaga (1666-1747) como professor de ma-

²⁹Veja: Sphaera Mundi: A Ciência na Aula da Esfera – manuscritos científicos do Colégio de Santo Antão nas coleções da BNP, (Comissário científico Henrique Leitão), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2008; do mesmo comissário: Estrelas de Papel – livros de astronomia dos séculos XIV a XVIII, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

³⁰U. Baldini, L'insegnamento della Matematica nel Collegio di Santo Antão a Lisbona, 1590-1640, in A Companhia de Jesus e a Missão no Oriente, Lisboa, 2000, p. 274-310 e Elizabetta Corsi, La Fábrica de las ilusiones – los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766. El Colegio de México, 2004.

³¹Sobre esta discussão ainda no período medieval é fundamental ver: Dominique Raynaud, L'hypothèse d'oxford – essai sur les perspectives, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

³²Trata-se do padre jesuíta belga Francesco Aguilonius (1556-1617), Opticarum Libri VI, Philosophis Inxta ac Mathematicis utilis, 1612.

³³Athanasio Kircher S.J. (1602-1680), Ars Magna Lucis et Umbrae in Decem Libros Digesta, Roma, 1646. O sector reservado à perspectiva é muito modesto e está inserido na 2.ª parte do livro II; tratou assuntos diversos como óptica, magnetismo, aritmética e medicina. Apresenta um capítulo especial sobre De Arte Scenographia.

³⁴Christophe Scheiner (1575/9-1650); Pratica del parallelogrammo da disegnare (...), Bologna, 1653; ensina uma nova arte de desenhar qualquer coisa com grande facilidade sem olhar a mão.

³⁵Claude Milliet Dechaies (1621-1678), Cursus seu Mundus Mathematicus Universam Mathesim, Lion, 1674. Este jesuíta foi um matemático de grande erudição e com uma obra praticamente enciclopédica. Uma espécie de resumo dos conhecimentos matemáticos do seu tempo. Esta obra tem uma parte dedicada à perspectiva condensada no III Volume, que se constitui em seis livros. Nestes livros o jesuíta apresenta praticamente tudo sobre o que existia sobre a perspectiva na segunda metade do século XVII. Sem dúvida um livro de fundamental importância para os Colégios Jesuítas ou para teóricos interessados neste argumento e porque não dizer para decoradores e/ou perspetivistas.

³⁶Padre jesuíta francês, Jean Dubreuil (1602-1670), La Perspective Pratique (...), Primeira Parte, Paris, 1.ª edição, 1642 (2.ª edição 1679); Perspective Pratique (...), Segunda Parte, 1647; Perspective Pratique (...), Terceira Parte, 1649: monumental obra em três volumes compilada e publicada em França, mas com muita difusão não só pelas polémicas que causou, mas também pelas inúmeras gravuras e o seu carácter manualístico próximo dos artistas e praticantes da perspectiva, para não dizer do carácter essencialmente prático dos jesuítas. Nosso interesse concentra-se no terceiro volume, pois trata da perspectiva de baixo para cima; sobre um plano inclinado; a deformação anamórfica; a catóptica e a dióptica. A parte de toda a polémica e de alguns erros, a obra de Dubreuil é válida pelo enorme aparato iconográfico. O exemplar existente na Biblioteca Nacional de Lisboa data de 1679. É significativo ver as referências sobre estes tratados de Dubreuil e algumas questões sobre as polémicas envolvendo Bosse, Desargues e Curabell, em Luigi Vangneti, De naturali et artificiali perspectiva, N. 9-10, 1979, pp. 394-397.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

temática em Santo Antônio, entre 1700 e 1709, mestre de D. João V e o que nos interessa em particular, o jesuíta Inácio Vieira (1678-1739), com grande competência científica ampliou uma gama de conhecimentos e de textos produzidos no Colégio de Lisboa. É a partir deste panorama que se percebe uma nova inclinação e aproximação vigorosa entre a decoração e a cenografia. Estamos diante de uma nova trajetória cultural que irá invadir todo o período setecentista, expandindo-se com amplitude ao universo Americano. Todas estas questões viajaram para Salvador com a presença de artistas como Caetano da Costa Coelho para o Rio de Janeiro, Antônio Simões Ribeiro para Salvador ou mesmo Antônio Rodrigues Belo para Minas Gerais, para referir apenas estes pontos estratégicos entre o nordeste e o sudeste do Brasil Colonial.

Em grande parte do século XVII a literatura artística portuguesa demonstrou enorme preocupação com a liberalidade da pintura, ou seja, a defesa da pintura como “arte nobre e liberal,” deixando de lado o seu estudo sistemático e a instrução técnica necessária aos artistas; outro ponto que cria uma confluência para corroborar nossa preocupação com estes acontecimentos anteriores à presença de Vieira e de Bacherelli. Portanto, numa tentativa de cotejo entre o universo teórico em Santo Antônio e o artístico distribuído nas inúmeras quadraturas exploradas em Lisboa, constituímos dois universos paralelos, dois marcos que iriam projetar não apenas a cidade de Lisboa no panorama da história do quadraturismo, mas responsável por um marco geográfico *strepitoso* em terras americanas. Se quisermos poderíamos estreitar ainda mais e pensar em Vieira no contexto especulativo e Bacherelli na produção operativa da quadratura. Ambos terão tido uma formação em ambientes aonde o conhecimento da perspectiva era importante e essencial. A esfera dos colégios jesuítas é um elo de ligação entre eles e em particular a este meio. Se, por um lado, Bacherelli trouxe a *praxis* e a produção da perspectiva em Lisboa e com isso a difusão da quadratura em Portugal; por outro lado, Inácio Vieira foi o responsável pelo estudo e difusão desta novidade, transformando-a em um método facilitado e acessível aos preparadores de cenas ilusionistas. Basta lembrar que em seu texto sobre perspectiva e sobre óptica, Vieira estava sempre preocupado com os alunos e com o bom entendimento que todos pudessem fazer dos seus escritos. A presença da Perspectiva na literatura dos jesuítas encontra o seu ponto de partida na *Ratio Studiorum*.²⁹ Sabe-se que a perspectiva foi inserida no curriculum jesuíta juntamente com outras disciplinas matemáticas, já desde as últimas décadas do século XVI.³⁰ Durante esta fase, a perspectiva era ensinada juntamente com a óptica e ainda inserida na tradição medieval, enquanto “ciência da visão.” Esta era a chamada *perspectiva naturalis* ou *communis*, derivada da óptica grega, não podendo ser confundida com a perspectiva linear do século XV, chamada também de *artificialis*.³¹

Numa primeira análise do texto do jesuíta português (o *Tratado de Perspectiva*), notamos que Vieira cita constantemente autores responsáveis pelo estudo da perspectiva medieval, como por exemplo:³² Aguilonius e Kircher.³³ Noutras vezes e afrontando a perspectiva como uma disciplina independente, utiliza os conhecimentos de Pozzo, Christoph Scheiner³⁴ e do francês Milliet Dechaies.³⁵ Curiosamente em nenhum momento Inácio Vieira cita a obra ou o nome do jesuíta Jean Dubreuil.³⁶ Entretanto, acreditamos que o teórico português deveria não só conhecê-la, mas também inteirar-se das polêmicas que envolveram aquela obra (disputas e controvérsias com Girard Désargues). Esta monumental obra em três

²⁹J. Maria Lopes Piñeiro e V. Navarro Brotons, *História de la Ciencia al País València*, València, 1995; Andrés Martí Pastor, “Compendio Matematico de Tomás Vicente de Tosca, IN Revista de Expresión grafica en la edificación, Sevilla, Novembro, 2007, pp. 85-89.

³⁰Tratadista italiano também conhecido por Paradosso. Seu texto é de grande significado pela difusão dos conhecimentos da perspectiva. Por seu intermédio o uso do pantógrafo inventado pelo padre Scheiner foi amplamente difundido.

³¹Artur H. Chen, Macau: Transporting The Idea of Linear Perspective, Macau, 1998.

³²Magno Moraes Mello, “Diante das imagens – saber ver a pintura no Brasil Colonial” IN E-Hum, Dossiê A história da arte e a construção da fantasia no Mundo Barroco, Belo Horizonte, Vol. 13, N. 1, janeiro/julho de 2020, p. 53.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

volumes constituiu-se num manual de fácil compreensão. As suas ideias refletem a prática da escola (teatral) jesuíta que tanta influência tinha tido em sua época. À margem do conflito, estes três volumes alcançaram algum prestígio devido a um número muito acentuado de gravuras bem explicadas e organizadas didaticamente. Uma obra direcionada (não no sentido de exclusivamente direcionada, mas vocacionada; isto é, um contexto que facilitaria as discussões aproximando a emergente especulação lecionada nas Aulas de Matemáticas e o fervor da quadratura naquela primeira metade do século) ao praticante que desejasse passo a passo principiar-se na projeção da perspectiva, das preparações cenográficas e na decoração de tetos. Sem dúvida um estudo de grande valor científico e que deveria estar nas melhores bibliotecas jesuíticas em toda a Europa. Infelizmente não sabemos se estes volumes chegaram ao Brasil ou se algum decorador teve contato com tais obras. É importante repensar um estudo mais apurado sobre a repercussão da obra de Jean Dubreuil no campo operacional dos nossos pintores/decoradores. Venho notando que nossos estudos sobre os tetos pintados e sobre a repercussão da tratadística coeva se refere e se limita a estudos apenas sobre outro jesuíta, Andrea Pozzo. Naturalmente, uma figura ímpar no espaço perspectico, na produção artística e ainda nas inúmeras traduções feitas ao seu texto a longo de todo o século XVIII. No entanto, seria muito interessante abrir o foco das investigações para outros textos e outros autores de modo a perceber melhor como os nossos quadraturistas pensavam e operavam o espaço perspectico para além do texto de Andrea Pozzo.

Mas retomando Dubreuil, quem sabe as polêmicas não chegariam até a América Portuguesa juntamente com as instruções tão caras neste texto articulando conhecimentos e práticas para o preparador perspectico ou mesmo para tantos decoradores carentes, não apenas de informação especializada, mas também de repertório iconográfico pertinente à arquitetura. Note-se que em seu texto o jesuíta francês usa de modo claro e didático as inúmeras variações do processo perspectico, como também ilustra de modo impecável as conduções ao processo ilusório com variadíssimos desenhos e de modo bem elucidado.

Inácio Vieira ora dispõe da perspectiva de modo independente, ora como ciência da visão. Poderíamos pensar que Vieira usasse o texto de Dechaes (lembro que na obra de Dechaes, Dubreuil vem citado e referido) para salientar uma postura teológica e o de Andrea Pozzo para interpretar a perspectiva autonomamente, pelo menos é o que parece fazendo um estudo inicial ao tratado de perspectiva de Vieira. Quando a perspectiva assume uma estreita relação com a pintura e com a cenografia, os ensinamentos de Andrea Pozzo são a melhor opção; pelo contrário, nos textos de Milliet Dechaes a perspectiva aproxima-se mais da geometria.

Outra obra que o padre jesuíta Inácio Vieira não cita é a do oratoriano de Valência, Vicente Tosca.³⁷ Sua obra foi publicada em Valência, na Espanha, entre os anos de 1707 e 1715 intitulada *Compendio Mathematico*. Estrutura-se em nove tomos e parece ter sido muito influenciado pelo já citado texto do francês Milliet Dechaes. No tomo VI, Vicente Tosca apresenta estudos sobre a óptica, a perspectiva, a catóptrica e a dióptrica. Uma disposição que também se repetirá em Vieira. Percebe-se claramente o carácter prático dos textos jesuítas; entretanto, não podem ser considerados uma prerrogativa exclusiva desta ordem. Vieira tão pouco cita Giulio Troili (1613-1685),³⁸ cujo tratado é visto por muitos pesquisadores como precursor de Pozzo quanto à funcionalidade e ao pragmatismo.

⁴¹Orazio Marrini, *Série di Ritratti di Celebri Pittori Dipinti di Propria Mano in Seguito a Quella già nel Museo Fiorentino Esistente Appresso l'Abate Antonio Pazzi*, Firenze, 1764.

⁴²Francesco Maria Gaburri, *Vite di Pittori, 1740-1741*, Biblioteca Nazionale di Firenze, EB. 95, fol. 160 e 160v.

⁴³Arquivo da igreja do Loreto, Livro de Receita e Despeza, série 1ª, Livro 37ª, fol. 23. Sobre o pagamento da construção dos andaimes para esta obra ver de 1701 a 1703 as contas do escrivão e tesoureiro Jacome Felipe Ravara e recibos dos RR.PP. N.º 36, (inéditos).

⁴⁴Arquivo da igreja do Loreto, Documentos Avulsos, n.º 16, fol. 5.

⁴⁵Arquivo da igreja do Loreto, Livro de Receita e Despeza, série 1ª, Livro 37ª, fol. 23 e 27.

⁴⁶Arquivo do Loreto, Livro de Receita e Despeza da Sacristia, 1703-1705, Masso II, vem referido o pagamento de 110\$000, não revelando o autor da dita pintura (inédito). Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, Coimbra, 1922, pp. 69-70, refere António Machado Sapeiro como o autor do teto da sacristia. Ou estaria Sapeiro trabalhando como assistente de Bacherelli?

Dossiê:**"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"**

Já o tratado pozziano é considerado o auge da clareza didática, acentuando ainda o seu caráter pragmático (um exercício voltado para a utilidade direta das construções ilusórias com um método direto) e experimental. A preocupação jesuíta com a arte não é apenas voltada para a perspectiva ou para as construções de cenografias teatrais, mas insere-se também no sentido acústico de todo o ambiente arquitetônico, pois a música terá um papel fulcral na liturgia jesuíta. Estas observações apontam claramente o espírito prático da Companhia de Jesus desde os seus primórdios. Para além disso, a funcionalidade do seu espaço interno constitui um caráter de unidade operativa e um pragmatismo em relação à decoração pictórica, como ainda na disposição da máquina retabular. Lembre-se que Loyola falava em "aplicação dos sentidos" indo de encontro à composição do lugar, isto é, a técnica usada pelo Santo em colocar-se numa cena bíblica.³⁹ E assim, os Exercícios Espirituais poderiam ser definidos como uma maneira de examinar a consciência, de meditar, contemplar, e de oração vocal e mental. As representações pictóricas associadas ao realismo da decoração perspectivada iriam constituir-se no veículo e na ferramenta necessárias para alcançar um maior sentido de reflexão espiritual. Assim, (...) *é fundamental ter sempre em mente que a busca de Deus é constante e depende de um discernimento apropriado e uma adequada avaliação. O que mais impressiona é que tudo isso descende de uma praticidade do modo de vida do jesuíta. Esta praticidade é encontrada na regra do tanto quanto (...) é neste contexto que a arte é uma ferramenta que pode ajudar à finalidade maior, isto é, encontrar a Deus. Quando estamos perante a uma decoração ilusionista somos transportados para um meta-espço e um meta-tempo.*⁴⁰

A outra ponta do ilusionismo, como já antecipado no início deste texto, viria da presença de Vincenzo Bacherelli, florentino nascido a 2 de Junho de 1672; e quase nada se sabe sobre a sua formação.⁴¹ Todavia, ele transformar-se-ia em Lisboa num pintor especializado em construir pictoricamente falsas arquiteturas. Foi o responsável pela difusão do gosto florentino na decoração dos tetos e paredes do tipo *sfondamento* perspectico nas principais igrejas e palácios em Lisboa.



VINCENZO BACHERELLI, PARTE CENTRAL DO TETO, MOSTEIRO DE SÃO VICENTE DE FORA, LISBOA, 1710



VINCENZO BACHERELLI, VISÃO ANGULAR DO TETO, MOSTEIRO DE SÃO VICENTE DE FORA, LISBOA, 1710

⁴⁷Nácio Vieira S.J., Tratado de Perspectiva, ms. 1715, fol. 321.

⁴⁸R. Chiarelli, Bacherelli, in B. Bertoni (dir.), Dizionario Biografico degli Italiani, 5, Roma, 1963, p. 20.

⁴⁹Ms. Cirilo Volkmar Machado (não publicado), atualmente no Arquivo Robert Smith, fundo Reis Santos, cota: caixa 173 A, Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵⁰Ms. Cirilo Volkmar Machado, op. cit.

⁵¹Noticia Individual del Sagrado culto, con que la devoción desta Corte de Lisboa celebró en un Octavario de Solemnas fiestas LA CANONIZACION del Glorioso S. ANDRES AVELINO... con la descripción de su magnífico adorno – Hizola, Motivado de su devoción, un español matritense. Lisboa, 1713, p. 3: doc. citado por F. Gonçalves, mas até agora inédito.

⁵²Biblioteca Nacional de Lisboa, Compendio de Novas da Europa, desde 1 de Abril de 1713, Caixa 2, fol. 12 veja: A. de Carvalho, op. cit., p. 211.

⁵³J. Baptista de Castro, Mappa de Portugal, Lisboa, 1878. Ver o verbete por Margarida Calado, Baccarelli, Vincenzo, in J. Fernandes Pereira (dir.), Dicionário de Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989, p. 62-63.

⁵⁴Cfr. Giuseppina Raggi, Ilusionismos – Os tectos pintados do Palácio Alvor, MNAA, Lisboa, 2013. Veja ainda outro contributo mais recente: Rafael Moreira, "Novos contributos sobre a obra de Vincenzo Bacherelli em Lisboa c. 1700-1721" IN (Org. Magno Moraes Mello) Arte e Ciência – o triunfo do ilusionismo na arte barroca, FAFICH, Belo Horizonte, 2020, pp. 255-274.

Dossiê:
“A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”



VINCENZO BACHERELLI, PORTARIA DO MOSTEIRO DE SÃO VICENTE DE FORA, VISÃO GERAL DO TETO, LISBOA, 1710

Em Portugal, Vincenzo Bacherelli acelera a ruptura entre a mera decoração que preenche espaços bidimensionais e limita o interior dos edifícios, como os brutescos e as cartelas planimétricas nos centros dos tetos (das tramas de enrolamentos) e a quadratura. Praticamente um desconhecido para a historiografia de arte italiana subordinado ao desenvolvimento do barroco em Florença de finais do período seiscentista. O universo pictórico florentino contemporâneo a Bacherelli permitiu-lhe ver e aprender as melhores obras produzidas: os imponentes ciclos decorativos do Palácio Pitti, as obras de Pietro da Cortona, as de Giovanni da San Giovanni e Jacopo Chiavistelli, até às decorações quadraturistas de Angelo Michele Colonna. Acreditamos que todas estas complexas influências estiveram presentes na formação de Bacherelli, que, por questões intrínsecas à sua própria formação, se tornou mais um quadraturista do que um figurista. Em relação a esta especialidade temos o testemunho do seu contemporâneo Francesco Maria Gaburri, quando o descreve como *fiorentino pittore di architettura e di prospettiva a fresco e a tempera*.⁴² O fim do século XVII caracterizou uma veemente mudança cultural em Portugal. Esta nova transformação geraria um novo ambiente na cultura artística portuguesa evidente em todo o século XVIII.

A primeira grande ruptura é manifesta na representação pictórica do infinito nos arrombamentos dos tetos de igrejas e de palácios em todo o Portugal setecentista. A maior transformação aconteceria na relação entre ambiente real e simulação arquitetônica, tendo sempre em conta as devidas liberdades e afinidades específicas. Bacherelli aparece com um duplo papel: transformar tecnicamente a decoração dos tetos, e instituir a criação duma nova geração de pintores associados à sua “gramática”. Para um melhor conhecimento da influência sofrida em Portugal do universo plástico “baquereliano”, identificamos três momentos distintos.

A sua primeira intervenção em Portugal se documenta na igreja do Loreto, quando a irmandade trata *com Vicente Bacherelli que pintava a fresco o Coro, e os*

⁵⁵C. Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, p. 101-102 e J. da Cunha Taborda, *As Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, 1815, p. 259-261. Segundo Luiz Xavier da Costa *As belas-Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*, J. Rodrigues & C.ª Editores, Lisboa, 1935, pp. 68, 72, 136, 137.

⁵⁶Trata-se de Carlo Alfonso Du Fresnoy, *L'arte della Pittura*, Roma, 1713.

⁵⁷C. Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, pp. 101 e 235.

⁵⁸Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, pp. 101-102 e José da Cunha Taborda, *As Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, 1815, pp. 259-261.

⁵⁹Alexandra Reis Gomes, “A Coleção de Desenhos do Museu da Janelas Verdes”, in *Desenho – A Coleção do MNAA*, Lisboa, Electa, 1994.

⁶⁰idem, *ibidem*.

⁶¹José da Cunha Taborda, op. cit. p. 259.

⁶²idem, *ibidem*, p. 260.

⁶³Cirilo Volkmar Machado, *Collecções de Memórias (...)*, Lisboa, 1922, p. 167 e Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. I, Livraria Civilização Editora, 200, p. 186.

⁶⁴Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa).

⁶⁵É necessário corrigir a data deste conflito entre os monges agostinhos e Vincenzo Bacherelli. Em João Perira Dias, *Cenários do Teatro Nacional de São Carlos*, Lisboa, 1940, p. 19, vem referido o ano de 1717, mas na verdade foi em 13 de Março de 1719, segundo consta da documentação conservada na Torre do Tombo, transcrita inicialmente por Sousa Viterbo, *Alguns Pintores Portugueses*, Lisboa, 1903, pp. 18-19. Foi inicialmente referida por Nuno Saldanha, “O Mosteiro de São Vicente de Fora”, in *O Livro de Lisboa*, Livros Horizonte, 1994, pp. 207-218.

Dossiê:

“A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”

*Arcos de baixo em preço de 225\$000 como consta da sua obrigação passada em 6 de Junho de 1702.*⁴³ Ainda com base em informações retiradas do arquivo da igreja do Loreto, verifica-se que numa pequena descrição da igreja feita em 29 de Outubro de 1725 dirigida à “Cúria da igreja de Nossa Senhora do Loreto da Nação Italiana” é dito que, *a frontaria do coro foi pintada a fresco de architectura por Bacarelli; e hoje está muito arruinada esta pintura com a humidade da parede.*⁴⁴

Suporta notar que Bacherelli já trabalha no Loreto desde Setembro de 1701 até 1704,⁴⁵ período que coincide com a decoração do teto da sacristia da mesma igreja, obra de 1703 a 1705 executada, segundo Cirilo Volkmar Machado, por Antônio Machado Sapeiro.⁴⁶ É possível pensar que este pintor português tenha sido um dos primeiros artistas locais a contactar com o recém-chegado.

Vincenzo Bacherelli é referido numa fonte da época quando do casamento do rei D. João V com D. Maria Ana de Áustria (1708). Trata-se do texto do já citado Inácio Vieira afirmando que *“coiza que nunca se tinha uisto em Portugal, nem ainda na tragedia que fez este mesmo Colegio a Felipe Rey de Castella quando ueio a este Reino, o qual não foi de luzes furtadas, nem de mudanças teatro como esta. Em esta forma dispozemos estas senas, e este teatro, tirado em parte do irmão Posso, quanto ao principio e depois conforme algumas notas que nos tinha deixado Vicente Bacarelle, que primeiro quis tomar a obra por sua conta, mas por razão do preço a tomou hu D. Jozeph de nação Alemam que tinha uindo com a Senhora Rainha, o qual trouxe consigo hu Italiano chamado D. Agostinho que finalmente a acabou de pintura, de que tinha mais noticia do que o D. Jozeph. E mais adianter Vieira ainda nos explica que (...) Vicente Baccarelle quando ao principio tratou desta obra insinuou que a mudança destas senas se poderia fazer por pezos, e contrapesos.*⁴⁷

Diante de tantas decorações, entre tetos e cenografias realizadas a quadratura no teto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, datada de 1710,⁴⁸ torna-se praticamente a sua única obra conhecida e ponto capital para interpretações e estudos sobre o ponto de vista pictórico e inventivo das quadraturas realizadas por este estrangeiro. Atingida pelo Terramoto de 1755, coberta por uma camada de cal em 1772,⁴⁹ foi restaurada em 1796 por Manuel da Costa⁵⁰ e em 1995 pelo Instituto Português de Conservação e Restauro.

Vincenzo Bacherelli pouco depois seria chamado para decorar a igreja dos Teatinos de São Caetano durante a comemoração das festas de canonização de Santo André Avelino, de acordo com um opúsculo publicado em Lisboa em 1713. O texto é bem específico em relação à obra encomendada a Bacherelli, que por questões adversas ao pintor não chegou a ser concluída.⁵¹ Ainda em 1713 Vincenzo Bacherelli vem novamente citado quando *“no Paço fizerão comedias todos os dias Santos, e m. tos feriados, duas m. to luzidas aos anos do Sr. Infante D. Manuel em caza do Snr. Conde de S. Vicente, teatro de bastidores pintado por Bacarelli, huma loa do Conde da Ericeira, muzica de D. Jayme, merendas mui abundantes a fidalgos, e a Snr.as.*⁵² Esta fonte é fundamental para colocar o florentino no centro das atenções como pintor-decorador de corte, mas também com capacidades de preparador de cenografias e para aproximá-lo dos tratadistas do Colégio de Santo Antão, principal foco da produção científica da época em Portugal.

A obra do Padre João Baptista de Castro atribui a Bacherelli a pintura do teto do Convento de São Francisco da Cidade, em Lisboa, incendiado em 1707. O autor descreve o estado do convento, *“hum dos mayores edificios sagrados, que tinha Lisboa. (...) era o seu Coro muito alegre, espaçoso, e nobilissimo, e tinha o tecto de abobeda pintado de excellente architectura pelo famoso Baccarelli. Acredita-*

⁶⁶Sousa Viterbo, Notícias sobre Alguns Pintores Portugueses, Lisboa, 1903, p. 19.

⁶⁷ASF – Monte delle Graticole, parte I, cc. 19 v – 20 r. (inédito).

⁶⁸ASF, Magistrato Supremo, 4330, cc 127r, 132rv. (inédito).

⁶⁹ASF, Raccolta Sebregondi, pezzo 250. (inédito).

⁷⁰ASF, Magistrato Supremo, 4330, cc 127r, 132rv. (inédito).

⁷¹F.M. Gaburri, op. cit., fol. 160.

⁷²F. Borromi Salvadori, Francesco Maria Niccolò Gabburi e gli Contemporanei, Annali della Scuola Superiore di Pisa, IV, 1974, p. 1534.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

mos que a pintura executada por Bacherelli tenha sido realizada após a recuperação do convento franciscano depois do incêndio de 1707,⁵³ e destruída em 1755.

Outras obras não citadas, mas pertencentes às décadas em que Vincenzo Bacherelli estagiou em Lisboa, são os dois tetos do antigo Palácio dos Condes de Alvor (atual Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa)⁵⁴ nas Sala dos Alabastros e Sala da Pintura Flamenga. Note-se que o Palácio Alvor, na Rua das Janelas Verdes, foi construído pelo 1º Conde de Alvor, D. Francisco de Távora, que fora vice-rei da Índia (1681-1686) e já estava pronto quando da sua morte, em 1710. A decoração coincide, portanto, com o apogeu da atividade de Bacherelli em Lisboa.

Um projeto de decoração guarda-se atualmente no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, inventariado como anônimo, mas atribuído ao florentino Vincenzo Bacherelli. Trata-se de um desenho a sanguínea e a lápis, provavelmente um projeto para um teto. Sobre este desenho e sua atribuição, o Museu não tem qualquer informação a não ser o fato de o seu número de inventário vir desde o século XVIII, quando pertencia à coleção de Jerônimo de Barros Ferreira, gravador e colecionador de estampas e debuxos.⁵⁵ Segundo Cirilo *era dado a lições de livros e traduziu do italiano a Arte da Pintura de Mr. Fuduresnoy (...)*⁵⁶ *foi mestre em desenho e gravura d'agua forte (...)*.⁵⁷ O fato deste desenho ter pertencido a um pintor pode ser indício da real possibilidade de uma tal atribuição. Se não diretamente associado à mão de Bacherelli, terá pertencido à sua coleção de desenhos e estudos que deve ter trazido consigo para Portugal e que em contato com outros decoradores teria deixado em Lisboa gravuras, anotações, desenhos e/ou outras práticas para a decoração ilusionista.

Sobre Jerônimo de Barros Ferreira, sabe-se que era pintor e que trabalhava muito bem os ornatos e as flores. Nasceu em 1750 em Guimarães e morreu em Lisboa em 1803,⁵⁸ sendo a sua coleção constituída por 358 estampas e 407⁵⁹ desenhos. Não se sabe como Jerônimo de Barros constituiu a sua coleção formada na maioria por espécimes italianos, provavelmente pertencentes a portugueses que visitaram o estrangeiro ou por estrangeiros que trabalharam em Portugal. Toda ela foi vendida num leilão em sua própria casa em 1801 e passaria para a então recém criada Academia de Belas Artes em 1845.⁶⁰ Um artista que segundo os seus biógrafos fora, *mui versado na architectura e tinha talentos para os retratos*.⁶¹ Realizou a pintura dos tetos da livraria do convento de São Domingos, da casa de jantar do Palácio do Marquês de Marialva, da casa da Câmara do Marquês de Niza, em Xabregas, *em alegoria engenhosa, que ele mesmo explicou em uma descrição que escreveu*.⁶² Não se pode esquecer que, juntamente com Simão Baptista, repintou em 1770 o teto da capela-mor da igreja dos Paulistas, que tinha sido pintado por Antônio Pimenta Rolim.⁶³

Nota-se neste desenho (MNAA)⁶⁴ as intenções de substituir nos ângulos os fustes e capitéis por medalhões, volutas desenvolvidas e a presença de anjos e *putti*, elementos que têm como objetivo fingir estruturas como sancas, mísulas, entablamentos, cartelas, medalhões, conchas e frisos diversos, não propondo a elevação vertical do ambiente. O espaço deixado para o centro do suporte, ou seja, o espaço que seria indicado para o arrombamento perspectico ou para o figurado, também apresenta uma decoração *finita*, ornada de festões, volutas, *putti* e que correspondem à estrutura decorativa angular. É a mesma solução do teto da sala (tanto na Sala dos Alabastros como a das Pinturas Flamenegas) do Museu e da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora – formas que se apresentam análogas às estruturas que Bacherelli desenvolvia então em Portugal.

Sob o ponto de vista tipológico, Bacherelli introduz formulários que serão utilizados na decoração de tetos desde os primeiros anos do século XVIII até o primeiro quartel do mesmo século. Deixou em Lisboa uma série de pintores que continuaram de modo bem específico a sua "gramática", inaugurando uma pri-

⁷³ASF, Accademia del Disegno - Prima Compagnia, 132, c. 110, sinistra e destra e Prima Compagnia, 133, c. 28 sinistra e destra. (ambos inéditos).

meira geração enquanto permaneceu em Portugal e deixando as bases para a formação de uma segunda, iniciada desde a sua ausência, até à quarta década da centúria, quando os formulários se tornam diferentes e a pintura de tetos aproximaram-se de outros modelos ou formulários. Vincenzo Bacherelli permaneceu em Portugal durante aproximadamente duas décadas e foi o responsável pela melhor manipulação das formas perspectivadas, seja na pintura de tetos ou de paredes e na cenografia onde trabalhou intensamente, seja na decoração de painéis de altar e da fama de retratista. Um quadraturista que foi em alguns momentos também um figurista, ultrapassando os seus próprios limites e constituindo-se numa figura conhecida e respeitada em toda a corte.

Porém, após um litígio com os monges agostinianos de São Vicente de Fora e alguns problemas financeiros devidos a investimentos que fazia em Florença, este florentino com personalidade forte, decide retornar a pátria entre o fim de 1719 e o princípio do ano de 1720, após as sentenças ocorridas com os monges de São Vicente de Fora.

Não se pode deduzir que o regresso de Bacherelli seja exclusivamente um efeito deste atrito com os monges agostinianos, e talvez tudo não tivesse passado de um grande equívoco, pois os preparativos para a pintura do teto da capela-mor e o coro da igreja do convento estavam bem encaminhados, e os andaimes já preparados no local. Entretanto, segundo a transcrição feita por Sousa Viterbo da provisão que envolvia os monges de São Vicente de Fora e Vincenzo Bacherelli, parece que a pintura foi embargada em função da causa que envolvia as duas partes. O documento não é claro nos motivos que levaram a criar este atrito. Acreditamos que teve o seu fundamento na data de término da referida pintura, pois não poderia ser por questões de preço já que existia um contrato feito.

No decorrer dos acontecimentos, a sentença judicial teve um primeiro parecer favorável aos monges e mesmo com o pedido de recurso, a decisão final confirmava a deliberação inicial. Deste modo e como o contrato ficava nulo, os monges deitaram abaixo os andaimes feitos por Bacherelli, pois se aproximavam dias de festa para o Mosteiro.

Naturalmente, o florentino não gostou desta atitude, mas nada poderia fazer para mudar a situação. O término deste processo judicial ocorreu aos 13 de Março de 1719.⁶⁶ Uma data que também marcava os últimos momentos de uma prodigiosa carreira de pintor-decorador em terras lusitanas. Não se sabe ao certo quando realmente Vincenzo Bacherelli deixa Portugal para voltar à sua terra natal, mas é possível que permanecesse um pouco mais em Lisboa a terminar qualquer encomenda ou a aceitar algum outro trabalho que julgasse mais urgente ou cujo preço justificasse.

O seu nome reaparece em Florença em 24 de Outubro de 1721, quando juntamente com o irmão, Marco Maria Bacherelli, entra com o pedido para a obtenção da cidadania florentina pagando dois florins de ouro.⁶⁷ Já em 5 de Dezembro de 1721⁶⁸ os dois eram admitidos como *novellini* ao Magistrado Supremo e aos 12 de Dezembro do mesmo ano Vincenzo Bacherelli⁶⁹ era nomeado para o Conselho dos Duzentos, que reunia no salão do Palácio Vecchio para discutir as questões postas pelo grão-duque, e instado a *entrar di presentee stare a beneplacito di S.A.R. com autorità, et altre cose solite(...)*.⁷⁰ O que mostra as suas ambições e os apoios de que gozava.

Pode-se assim concluir que Vincenzo Bacherelli retornara a Florença em meados de 1721. Inicia o processo de readaptação a uma nova realidade artística, diferente daquela que deixara, facilitada pela sua excelente situação financeira. Adquirir a cidadania florentina, comprar casas, lojas e “quintas” em locais privilegiados e valorizados financeiramente (Galluzzo, Montebuoni, Compiobbi), além de excelente casa na Via Pur Santa Maria onde deveria funcionar a sua loja de câmbios.⁷¹ Acreditamos que a sua atividade como negociante não o impedia de trabalhar como pintor, pois esta fonte do século XVIII ainda o cita como pintor ativo: “*a Firenze nel 1740 lavorano alacrememente pittori come*

Dossiê:

"A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Vincenzo Bacherelli.⁷²

Não se pode precisar se Bacherelli participou de algum trabalho com grandes pintores. Ainda não se encontrou nenhuma obra que lhe possa ser atribuída durante o período em que regressou a Florença. Pela informação de Gabburi sabemos que continuava ativo e trabalhava como pintor, ingressando na *Accademia del Disegno* a 16 de Janeiro de 1722.⁷³ A partir deste ano paga regularmente todas as taxas até 24 de Março de 1744, ou seja, até Março de 1745, data da sua última entrada, com setenta e três anos de idade, pois iria morrer no mesmo ano em 4 de Dezembro.

Encerra-se assim o perfil de um artista de origem humilde, com um talento mediano, mas que por via do acaso chega a um país desconhecido, tornando-se o responsável pela mudança formal e estética na pintura ilusionista em Portugal. A grande "lição" que aqui deixou consistiu em adaptar os seus conhecimentos e práticas daquela época final do século XVII a um universo pictórico completamente diferente daquele a que estava habituado. O seu trabalho como preparador de perspectivas para Gherardini, em Lisboa, transforma-se completamente. O real valor de Vincenzo Bacherelli esteve em saber adaptar-se e renovar-se diante de uma realidade diversa. A sua versatilidade e flexibilidade tornaram-no não só no pintor de tetos e de história, como o consagrou a historiografia de arte, mas também fez com que causasse uma nova abertura artística, com a pintura de painéis, a cenografia e a preparação em desenho para outros tetos em que não participava diretamente. Todos estes aspectos foram reativados em Portugal, pois no seu meio de origem a competição era acirrada e as possibilidades menores, principalmente para um artista de porte médio como parece ter sido o seu caso.

Referencias Bibliograficas:

- AGUILONIUS, Francesco (1556-1617). *Opticarum Libri VI, Philosophis Inxta ac Mathematicis utilis*, 1612.
- AVELINO, Andres. Notícia Individual del Sagrado culto, con que la devoción desta Corte de Lisboa celebrò en un Octavario de Solemnes fiestas LA CANONIZACION del Glorioso S. ANDRES AVELINO...con la descripción de su magnifico adorno.
- BACHERELLI, R. Chiarelli, in B. Bertoni (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma, 1963, p. 20. Biblioteca Nacional de Lisboa, Compendio de Novas da Europa, desde 1 de Abril de 1713, Caixa 2, fol. 12 veja: A. de Carvalho, op. cit., p. 211.
- BARGELLINI, Clara. Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla, in *Struggle for Synthesis – A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1999, p. 129-136.
- BALDINI, U.. L'insegnamento della Matematica nel Collegio di Santo Antão a Lisbona, 1590-1640, in *A Companhia de Jesus e a Missão no Oriente*, Lisboa, 2000, p. 274-310
- CALADO, Margarida. Baccarelli, Vincenzo, in J. Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, p. 62-63.
- CASTRO, João. Baptista de. *Mappa de Portugal*, Lisboa, 1878.
- CHEN, Artur H.. Macau: Transporting The Idea of Linear Perspective, Macau, 1998.
- COELHO, João Paulo Cabeleira Marques. "Inácio Vieira: optics and Perspective as Instruments towards a sensitive space" IN *Nexus network Journal*, Vol. 1, N. 3, 2011.
- CORSI, Elizabetta. La Fábrica de las ilusiones – los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766. *El Colegio de México*. 2004.
- COSTA, Luiz Xavier da. As belas-Arte Plásticas em Portugal durante o século XVIII, J. Rodrigues & C.^a Editores, Lisboa, 1935, pp. 68, 72, 136, 137.
- DIAS, João Perira. Cenários do Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa, 1940, p. 19.
- DU FRESNOY, Carlo Alfonso. *L'arte della Pittura*, Roma, 1713.
- GABURRI, Francesco Maria. *Vite di Pittori*, 1740-1741, Biblioteca Nazionale di Firenze, EB. 95, fol. 160 e 160v.
- GOMES, Alexandra Reis. "A Coleção de Desenhos do Museu da Janelas Verdes", in *Desenho – A Coleção do MNAA*, Lisboa, Electa, 1994.
- HIZOLA. Motivado de su devoción, un español matritense. Lisboa, 1713, p. 3:
- KIRCHER, Athanasio S.J. (1602-1680). *Ars Magna Lucis et Umbrae in Decem Libros Digesta*, Roma, 1646.
- LEITÃO, Henrique. A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão 1590-1759. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007. p. 47.
- MACHADO, Cirilo Volkmar. *Collecções de Memórias (...)*, Lisboa, 1922, p. 167.
- MARRINI, Orazio. *Série di Ritratti di Celebri Pittori Dipinti di Propria Mano in Seguito a Quella già nel Museo Fiorentino Esistente Appresso l'Abate Antonio Pazzi*, Firenze, 1764.
- MELLO, Magno Moraes. A Morfologia da Pintura Decorativa: o Nordeste Brasileiro, in *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*,

Dossiê:**"A arquitetura do Engano e o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"**

Lisboa, 1998, p. 88-102.

MELLO, Magno Moraes. Os Tectos Pintados em Santarém Durante a Fase Barroca, Santarém, 2001, p. 117.

MELLO, Magno Moraes. Perspectiva Pictorum. As Arquitecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII, (tese de Doutoramento em História de Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2002).

MELLO, Magno Moraes. COD. 4414: Um Manuscrito na BNL do Perspectiva Pictorum et Architectorum de Andrea Pozzo S.J. traduzido para o português em 1768 para Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça, in Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, 3, 9-10, 2002, p. 389-397.

MELLO, Magno Moraes. "Vincenzo Bacherelli fra Firenze e Portogallo: la diffusione della quadratura alla corte di Giovanni V. L'uso della prospettiva e la sua diffusione teorica in seno alla cultura matematica dei Gesuiti nella prima metà del Settecento", IN Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio, (a cura di Graziano Mario Valenti), Volume I, Sapienza, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 23-33.

MELLO, Magno Moraes. "Entre o formulário italo-português e a experiência do ilusionismo arquitetônico na América Poetuguesa", IN La pintura ilusionista entre europa y América (Org. José Manuel Almansa Moreno; Magno Moraes Mello; Rafael Molina Martim), Universo Barroco Iberoamericano, 12.º, Sevilla, 2020, pp. 297-335.

MELLO, Magno Moraes. "Diante das imagens – saber ver a pintura no Brasil Colonial" IN E-Hum, Dossiê A história da arte e a construção da fantasia no Mundo Barroco, Belo Horizonte, Vol. 13, N. 1, janeiro/julho de 2020, p. 53.

MILLIET-DECHALES, Claudio S.J., (1621-1678), "Optica Perspectiva su Radio Directo; Catoptrica; Dioptrica", in *Cursus seu Mundus Mathematicus*, Lyon, 1674.

MORAIS, Renata Nogueira Gomes de. A compreensão de Filipe Nunes acerca da Pintura e dos seus elementos técnico- científicos no tratado de arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa, 1615. Dissertação de mestrado, UFMG, 2014.

MOREIRA, Rafael. Uma Desconhecida Utopia Urbanística Pombalina: o Tratado de Ruação de José de Figueiredo Seixas, in Pombal Revisitado, vol. II, Lisboa, 1983.

MOREIRA, Rafael. A Escola de Architectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemática de Madrid, in II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte – As relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos, Coimbra, 1987, p. 65.

MOREIRA, Rafael. Tratados de Architectura, in José Fernandes Pereira (dir.), Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989, p. 492-494.

MOREIRA, Rafael. "Novos contributos sobre a obra de Vincenzo Bacherelli em Lisboa c. 1700-1721" IN (Org. Magno Moraes Mello) Arte e Ciência – o triunfo do ilusionismo na arte barroca, FAFICH, Belo Horizonte, 2020, pp. 255-274.

NUNES, Filipe. Arte Poética, Simetria e Perspectiva, Lisboa, 1615.

PAMPLONA, Fernando. Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses, vol. I, Livraria Civilização Editora, 200, p. 186.

PASTOR, Andrés Martím. "Compendio Matematico de Tomás Vicente de Tosca, IN Revista de Expresión grafica en la edificación, Sevilla, Novembro, 2007, pp. 85-89.

PEREIRA, José Fernandes. Pimentel, Serrão, in José Fernandes Pereira (dir.), Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989, p. 354-355.

PIÑEIRO, J. Maria Lopes e BROTONS, V. Navarro. História de la Ciencia al País València, València, 1995.

POZZO, Andrea. Perspectiva Pictorum et Architectorum, Roma, I, 1693 e II, 1700.

RAGGI, Giuseppina. Ilusionismos – Os tectos pintados do Palácio Alvor, MNAA, Lisboa, 2013.

RAYNAUD, Dominique. L'hypothèse d'oxford – essai sur les perspective, Presses Universitaires de France, paris, 1998.

SACAMOZZI, Vincenzo (1552/57-1616). Dell'idea dell'Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi divisa in X Libri, Venezia, 1616.

SALDANHA, Nuno Saldanha. "O Mosteiro de São Vicente de Fora", in O Livro de Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 207-218.

SALVADORI, F. Borromi. Francesco Maria Niccolò Gabburi e gli Contemporanei, Annali della Scuola Superiore di Pisa, IV, 1974, p. 1534.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de (1595-1679). Arte y Uso de la Architectura, Madrid, 1633.

SCHEINER, Christophe. S.J. (1575/79-1650). Pantografice, Seu Ars Delineandi Res Quaslibet Per Parallelogrammum Lineare Seu Cavum (...), Roma, 1631.

Sphaera Mundi: A Ciência na Aula da Esfera – manuscritos científicos do Colégio de Santo Antão nas colecções da BNP, (Comissário científico Henrique Leitão), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2008;

Sphaera Mundi: Estrelas de Papel – livros de astronomia dos séculos XIV a XVIII, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

SILVA, Mateus Alves. Perspectiva pictorum et architectorum. A perspectiva dos pintores e dos arquitetos de Andrea Pozzo, S.J., Tese de doutorado, Unicamp, Campinas, 2020, pp.148-191.

TABORDA, J. da Cunha. As Regras da Arte da Pintura, Coimbra, 1815, p. 259-261.

VIEIRA, Domingos. Tratado Matemático que Contém a Óptica Especulativa e Prática ou Perspectiva. Biblioteca da Academia Militar, 1709.

VIEIRA, Inácio. S.J.. Tratado de Perspectiva, ms. 1715, fol. 321.

VIEIRA, Inácio. S.J.. Tratado da Catóptrica, ms., (inédito), Biblioteca Nacional de Lisboa, 1717.

VITERBO, Sousa. Notícias sobre Alguns Pintores Portugueses, Lisboa, 1903, p. 19.