

Revista Linguagens nas Artes da Escola Guignard é vinculada a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Linguagens na arte S

ISSN: 2675-8741

Belo Horizonte, vol. 02, n.º 2, Agosto/Dezembro de 2021 - <http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes>

Dossiê:

A arquitetura do engano: o desafio da representação perspectiva no universo artístico do Mundo Moderno

Reitora

Lavínia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

Jander Silva

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola Guignard/UEMG

Diretora

Profa. Dra. Lorena D'Arc Menezes de Oliveira

Vice-diretora

Profa. Dra. Fabíola Gonçalves Giraldi

Coordenação do Centro de Extensão

Prof. Dr. Sebastião Brandão Miguel

Coordenação do Centro de Pesquisa

Profa. Dra. Daniela Goulart Peres

Revista Linguagens nas Artes – Ano 2 – Número 1 – janeiro/julho 2021

ISSN: 2675-8741

Sobre o Periódico

<http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/about>

Correio eletrônico

E-mail: revista.linguagens@uemg.br; linguagensnasartes@gmail.com

Diagramação/CAPA

Rangel Cerceau Netto

EdUEMG

Contato Editora:

Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais – EdUEMG – Rod. Papa João Paulo II 4143 Serra Verde BH – MG CEP: 31630-902 Ed. Minas – 8º andar Tel 31 3916-9080

Coordenação

Editor Chefe

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

Contato Editor:

Dr. Rangel Cerceau Netto

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Rua Ascânio Burlamarque, 540 Mangabeiras - Belo Horizonte - MG - CEP: 30315-030

• Telefone:(31) 3194 9300 • Fax:(31) 3194-9303

Telefone: 31 3194 9300

E-mail: rangel.netto@uemg.br

Editores Adjuntos

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

Conselho Editorial

Dr. Alfredo Jose Morales Martinez, Universidad de Sevilla -US, Espanha

Dr. André Cabral Honor, Universidade de Brasília -UNB, Brasil

Dr. Francisco Javier Navarro de Zuvillaga, Universidad Complutense de Madrid - UCM, Espanha

Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho, Universidade do Minho- UM, Portugal

Dr. Magno Moraes Mello, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil

Dr. Marcos César de Senna Hill, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil

Dr. Marcos Tognon, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Brasil

Dra. Maria Mercedes Fernandez Martin, Universidad de Sevilla-US, Espanha

Dr. Rafael Sumozas García-Pardo, Universidade de Castilla-La Mancha. UCLM, Espanha

Dr. René Lommez Gomes, Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG, Brasil

Dra. Sabrina Mara Sant Anna, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, Brasil

Dra. Sara Fuentes Lázaro, Universidad a distancia de Madrid -UDIMA, Espanha

Sumário

Editorial

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

Dossier: “The architecture of Deception the Challenge of Perspective Representation in the Artistic Universe of the Modern World”.....05

Artigos Livres

Reflexões sobre o conceito e algumas teorias clássicas do Barroco

Reflections on the concept and some classical Baroque theories..7

Dossiê

O uso da perspectiva nas ilustrações xilográficas nos primeiros livros impressos: a construção do cenário.

The use of perspective in woodcut illustrations in the first printed books: the scenario construction.....15

A formação da paisagem cultural de Ouro Preto, Minas Gerais – Algumas características do processo de ocupação como constituintes da sua ambiência barroca

The formation of the cultural landscape of Ouro Preto, Minas Gerais – Some characteristics of the occupation process as constituents of its baroque ambience.....25

A Pintura do Zimbório da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo

The Dome Painting of the Church of the Venerable Third Order of Saint Francis of Penance of the City of São Paulo35

A Pintura como Científica e Liberal: A Defesa empreendida pelo Português Filipe Nunes no tratado do Arte da Pintura, Perspectiva e Simetria, Lisboa, 1615

Painting as scientific and liberal: The defense undertaken by the Portuguese Filipe Nunes in the treatise Arte da Pintura, Perspectiva e Simetria, Lisbon, 1615.....43

Los tratados de geometría y perspectiva de Antonio de Torreblanca

The geometry and perspective treatises of Antonio de Torreblanca53

A potência da quadratura e a pujança da Perspectiva na Lisboa Joanina

The power of squareness and the strength of Perspective in Lisbon Joanina74

Agradecimento aos Avaliadores:

O periódico Linguagens nas Artes é grato aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos a nossa Editoria. A participação voluntária de autores, conselho e avaliadores foi essencial para os procedimentos e qualidade editorial. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a publicação dos artigos veiculados em nossa Revista.

Alexandra do Nascimento Passos (UNA)

Claudio Monteiro Duarte (UFMG)

Hilton César de Oliveira (UEMG)

Javier Navarro de Zuvillaga (UPM-Es)

Jurandir de Souza (UEMG)

Loque Arcanjo Júnior (UEMG)

Luis Filipe Areguy Soares (UNIBH)

Magno Moraes Mello (UFMG)

Marco Antonio Silva (UNIBH)

Paola Rettore (FCS)

Rangel Cerceau Netto (UNIBH)

Rafael Sumozas Garcia-Pardo (UCM-Es)




Linguagens na Arte

Editorial

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

É com muita alegria que chegamos a 4º edição do periódico Linguagens nas Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Neste número, apresentamos uma edição com importantes contribuições de estudos inclusivos e que valorizam a pintura decorativa, a falsa arquitetura e os tratados de óptica e perspectiva no espaço temporal do mundo moderno. Na seção artigos livres, Rosana de Figueiredo Angelo propõe discutir algumas das teorias sobre o barroco e estabelece um profícuo diálogo entre as obras clássicas de Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach, Emile Mâle, Victor-Lucien Tapié e Arnold Hauser. Esse artigo, abre alas, reflete sobre as mentalidades do homem moderno e barroco que não se manifestam apenas nos aspectos artísticos e arquitetônicos, mas, também, se revela nas formas de viver e sentir do mundo e na busca da compreensão dos aspectos religiosos, políticos, econômicos, sociais e culturais. Na seção Dossiê temático apresentamos “A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno” que busca refletir sobre os estudos da História da Arte e da História da Ciência. Neste universo de debate tencionam abarcar a discussão da imagem como arte e, portanto, novas problematizações e novas dinâmicas numa experiência interdisciplinar, o que permitiu uma discussão mais cuidadosa e menos engessada nos diversos conceitos tradicionais da Arte. O leitor terá em mãos temas que permitirão avançar em assuntos diversos sem ter de seguir uma linha diretora restrita. Uma sistemática pictórica que conecta a arte e a ciência, em parte vistas separadamente, mas que aqui vivenciam numa mesma inquirição. Este estudo aborda não somente problemas da história da arte, mas implicitamente compromissos com a preocupação da renovação metodológica numa melhor e mais atual investigação: descortina-se pelo universo fantasioso do Barroco e do Rococó disseminados no mundo moderno. O estudioso perceberá uma preocupação com o discurso formal, mas concomitantemente uma disposição histórico-cultural clara e evidente. Não serão transcurados o artista e a obra; os trânsitos culturais; os processos operativos; o saber perceber e o ver em suas amplas discussões entre mundos e formulários diversos. A imagem e nosso foco maior é para tal as disposições técnicas e seus processos de produção são fundamentais tanto para o entendimento do objeto em si, mas também para seu processo de produção entre gravuras, e os tratados de perspectiva e arquitetura que se inserem na decoração ilusionista entre o período aqui em estudo. A primeira contribuição do Dossiê das pesquisadoras Regiane Aparecida Caire Silva e Maria Helena Roxo Beltran retratam os livros impressos ilustrados com xilogravuras tendo a preocupação do estudo da perspectiva. Assim, analisam-se imagens impressas em livros de destilação publicados intensamente durante o século XVI. Nelas, alambiques, retortas e fornos, entre outros aparatos, se apresentam em cenários perspectivados, favorecendo a construção de

uma forma de leitura de imagens mais centralizada. A segunda contribuição de Celina Borges Lemos estuda as origens da formação da paisagem cultural de Ouro Preto, antiga Vila Rica, analisa alguns vestígios relevantes registrados na pesquisa de formação dos traçados urbanos. Nesse contexto, o estudo se volta para a definição do traçado, da topografia peculiar, da constituição da arquitetura religiosa e civil, entre outros fatores, que condicionam a formação de uma paisagem cultural singular. Também, neste dossiê segue a contribuição de Myriam Salomão, cujo estudo analisa a pintura existente no zimbório da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo, localizada ao lado da igreja conventual, destacando suas particularidades em relação às demais representações franciscanas realizadas no Brasil. Assim, o artigo reflete o conjunto formado pelos painéis pintados que simbolizam as virtudes teológicas, as regras, os estigmas, os votos e a Santíssima Trindade representados na pintura ilusionista. A quarta contribuição de Renata Nogueira Gomes de Moraes refere-se a livros impressos com a finalidade de analisar artistas, impressores e gravadores sobre o conhecimento de tratados e discussões sobre perspectiva no século XVII. Especialmente, a autora analisa o tratado “Arte da Pintura: Symmetria e Perspectiva” publicado em 1615 pelo padre dominicano Filipe Nunes. A penúltima contribuição de Javier Navarro Zuvillaga tem como objetivo investigar o campo da perspectiva, principalmente por meio do estudo da tratadística, com especial interesse pelos tratados escritos na língua espanhola. Neste contexto, o estudo refere-se ao tratado de geometria e perspectiva, de Antonio de Torreblanca, que escreve o manuscrito no século XVII em Villena. A última contribuição de Magno Moraes Mello propõe fazer reflexões sobre a arte decorativa de falsa arquitetura. Por meio do estudo dos tratados analisados, nos impressos e manuscritos do período Joanino, Magno apresenta a postura teoria que o conhecimento dos tratadistas propagavam em relação a quadratura e a perspectiva na História da Arte no Mundo Português. Neste contexto, a surpresa da pesquisa revela a circulação do conhecimento globalmente difundido por artistas e seus tratados e que foram aplicados localmente na cidade portuguesa de São Vicente de Fora. Esperamos que os leitores desfrutem das análises realizadas por esses pesquisadores que se dedicam a temáticas apaixonantes da História da Arte e de seus campos interdisciplinares.

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

Magno Moraes Mello
Organizador do Dossiê

 <http://orcid.org/0000-0001-8013-7645>

Rangel Cerceau Netto
Editor Chefe da Revista Linguagens nas Artes
Organizador do Dossiê

Reflexões sobre o conceito e algumas teorias clássicas do Barroco. Reflections on the concept and some classical Baroque theories.

Rosana de Figueiredo Angelo

Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais
Professora de História da Arte Universidade do Estado de Minas Gerais
rosanafangelo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6099-659X>

Recebido em: 03/05/2021 – Aceito em 04/05/2021

Resumo: O presente artigo pretende apresentar e discutir algumas teorias sobre o conceito de Barroco a fim de contribuir para as reflexões sobre esse tema. Para isso estabelecemos diálogos entre as obras clássicas de Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach, Emile Mâle, Victor-Lucien Tapié e Arnold Hauser, a partir das análises críticas de outros teóricos sobre o assunto. Reconhecemos os seus pensamentos como complementares na busca de se compreender as mentalidades do homem moderno e barroco que não se manifesta apenas nos aspectos artísticos e arquitetônicos, mas também é revelado nas formas de viver e sentir o mundo em seus aspectos religiosos, políticos, econômicos, sociais e culturais.

Palavras-chave: Barroco; Teoria; Cultura; Arte.

Abstract: The following article intends to present and discuss some theories about the concept of Baroque in order to contribute to the notions surrounding this theme. For such, we established dialogues between the classic works of Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach, Emile Mâle, Victor-Lucien Tapié and Arnold Hauser, based on the critical analysis of other theorists on the subject. We recognize their thoughts as complementary in the quest to understand the mentalities of the modern and baroque man that is manifested not only in artistic and architectural aspects, but is also revealed in the ways of living and feeling the world in its religious, political, economic, social and cultural aspects.

Key words: Baroque; Theory; Culture; Art.

Introdução

O Barroco, mais que um estilo artístico, foi uma cultura que se desenvolveu em várias regiões da Europa, a partir de fins do século XVI, chegando até meados do século XIX, em alguns Estados e regiões. Foi transplantada para as colônias, assumindo pioneiramente uma universalidade extra europeia. Em alguns lugares da América, como na Capitania de Minas Gerais, essa cultura conviveu com o estilo artístico Rococó, conforme atestam as obras de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho, as de Manoel da Costa Ataíde, as de Francisco Vieira Servas, dentre outros, concretizadas, principalmente, nas capelas das Ordens Terceiras de São Francisco e de Nossa Senhora do Carmo, edificadas a partir do último quartel do século XVIII, nas principais vilas e arraiais: Vila Rica (Ouro Preto), Nossa Senhora do Carmo (Mariana), São João Del Rei, Vila Real (Sabarará), Serro Frio, Tejuco, etc. Nessa

¹ Esse artigo trata-se de uma versão adaptada do capítulo teórico da minha dissertação de mestrado apresentada, em 1999, ao departamento de História da UFMG intitulada “A Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará: Pompa Barroca, Manifestações Artísticas e as Cerimônias da Semana Santa (Século XVIII a meados do século XIX).” Esse trabalho foi orientado pela profa Dra Adalgisa Arantes Campos a quem deixo expressos os meus agradecimentos.

² Sobre esse assunto cf.: CAMPOS, 1986, p.28.

época, no cenário internacional, o Neoclassicismo já era estilo consagrado e surgiam as primeiras incursões do movimento Romântico². O Barroco adquiriu características próprias e periodização bastante flexível, em diferentes lugares, impedindo uma leitura única e globalizante dessa visão de mundo.

A origem da palavra Barroco é bastante controversa. Para alguns estudiosos, esse termo é originalmente português, sendo um dos seus significados “*pérola de superfície irregular*” ou ainda, “*pedra pequena e irregular*” (CALDAS AULETE, 1985). Haveria, pois, uma correspondência entre o conceito de Barroco e as formas inconstantes, características desse estilo.

No século XVIII, o termo Barroco passou a ser empregado com sentido claramente depreciativo, como na **Encyclopédie de Diderot e D’Alembert** (1750), em verbete de Jean-Jacques Rousseau: “*Uma música barroca é aquela cuja harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, de entonação difícil e de movimento forçado.*” (TAPIÉ, 1965, p.7) A partir dessa época, recebe o nome de Barroco tudo o que era tido como extravagante e bizarro.

No século XIX, o Barroco ainda era considerado uma arte decadente, irregular, caprichosa, criticada por historiadores e filósofos da arte, que usavam a estética classicista como parâmetro. Jacob Burckhardt chamou de barroca a última arte da Renascença. Em sua opinião, Miguel Ângelo e Andrea Palladio utilizavam a linguagem do Renascimento de maneira selvagem e/ou menos culta. Também Benedetto Croce encarava o Barroco não como arte, mas como algo que representava o mau gosto. Esses autores, que “*...são incapazes de se libertar do racionalismo tantas vezes estreito do século XVIII, apercebem, no Barroco, apenas os testemunhos da ilogicidade e falta de estrutura...*” (HAUSER, 1972, p.556)

O Barroco começou a ser encarado de outra forma e a ser revalorizado, somente na segunda metade do século XIX, quando a palavra adquiriu um caráter crítico-estético e passou a ter uso recorrente tal como a entendemos e aceitamos hoje.

O significado do termo Barroco tornou-se tema de um grande debate. Podemos distinguir algumas linhas principais, em torno das quais a discussão desenvolveu-se: a corrente formalista³, preocupada diretamente em analisar as obras de arte, reduzindo a esquemas e leis as mudanças de estilo artístico; outra linha, concentrada nas implicações histórico-geográficas; também aquelas que oferecem uma abordagem sociológica e, ainda, uma leitura psicológica para interpretar o Barroco, dentre outras.

Como obra exemplar da corrente formal, devemos destacar os **Conceitos Fundamentais da História da Arte**⁴, publicado em 1915, pelo suíço Heinrich Wölfflin. Essa obra tornou-se conhecida no Brasil através da sua edição espanhola, datada de 1936⁵, e foi principalmente divulgada pelo artigo de Hannah Levy: **A Propósito das Três Teorias do Barroco**⁶. Nesse estudo, a autora analisa as teorias de Wölfflin, Max Dvorak e Leo Balet.

Wölfflin procurou organizar e sintetizar conhecimentos que a tendência formalista vinha desenvolvendo, desde meados do século XIX. Esse autor estabeleceu alguns conceitos, com o objetivo de dar à história da arte o estatuto de ciência. Para isso, tentou explicar a arte renascentista (clássica) em contraponto à barroca, delineando os principais traços e características formais desses dois estilos, que para ele seriam recorrentes na história, isto é, as artes figurativas apresentariam uma manifestação clássica, seguida de outra barroca.

“Uma concepção de tal amplitude não pode adaptar-se à realidade his-

³O princípio estabelecido pela análise formal funda-se na distinção realizada por Kant entre uma percepção subjetiva, condizente ao sentimento e uma objetiva que é a representação das coisas. A abordagem formal interessou essa determinação objetiva, deixando à psicologia o entendimento de experiências que envolviam o sentimento, a fantasia, o devaneio criador, enfim, os estados de empatia. O sistema formal é essencialmente distinto do poético e do historicista.” (CAMPOS, 1986, p.31)
⁴WÖLFFLIN, 1984.
⁵WÖLFFLIN, 1936.
⁶LEVY, 1941.

tórica enunciada em termos de sucessão, nem, tampouco, ser tida (à semelhança de tantas esquematizações da evolução cultural) como de desenvolvimento, único e inexorável. Daí adquirirem os termos 'Clássico' e 'Barroco' uma acepção que transcende às manifestações concretas que rotulavam, agora definindo grandes constantes, 'conceitos fundamentais da história da arte'." (MACHADO, 1991, p.41)

Dessa maneira, o Barroco não é visto por Wölfflin como um simples estilo, mas como um dos dois estágios periódicos. O autor destaca o período Barroco da arte helênica, o helenístico, do estilo gótico etc.

A evolução do clássico para o Barroco se faz, segundo Wölfflin, de maneira independente de qualquer influência exterior, seja ela política, cultural, religiosa, econômica, etc. Assim, o processo histórico e sua relação com a trajetória artística não são levados em consideração. Proclama-se, "...a autonomia absoluta da história da arte em relação à história geral." (LEVY, 1941, p.260) Além disso, essa evolução é uma via de mão única, na qual o clássico deve sempre preceder o Barroco, já que ela expressa a lei imanente do "...desenvolvimento da visão humana". (LEVY, 1941, p.261) Dessa forma,

"...o Barroco, o estilo do século XVII, aparece, assim, como um estilo necessariamente tardio, um estilo que só se poderia formar depois da renascença, mas que, por outro lado, deveria necessariamente formar-se em seguida à renascença em razão da lógica imanente da evolução das formas e da visão humana." (LEVY, 1941, p. 261)

Para Wölfflin, o Barroco, em oposição à arte clássica⁷, evolui do linear para o pictórico. O naturalismo, propiciado por linhas e contornos, é desprezado. A figura encontra-se em constante relação com o fundo, as partes com o todo e vice-versa, compondo uma unidade indivisível. A obra parece ilimitada, o mundo é apreendido como uma imagem oscilante. Deriva daí o caráter unitário da obra – percebe-se a importância da concepção do todo, no qual as figuras são dispostas irregularmente, de maneira assimétrica, movimentada, fluida e dinâmica, compondo uma forma aberta de representação.

No Barroco, a profundidade é valorizada, "...já que a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano". (WÖLFFLIN, 1984, p.15) O observador articula as figuras através de diagonais. Outra característica fundamental da arte barroca é a clareza relativa da imagem representada, o que provoca o aparecimento de sombras contrastantes (claro-escuro), dando maior imprecisão à obra.

Vários autores criticam a teoria de Wölfflin, apontando contradições, embora até aceitem a validade das categorias. Sobre a ideia da evolução necessária (clássico-Barroco), o próprio autor foi obrigado a reconhecer, posteriormente, que na história dos estilos pode acontecer o contrário. É o caso, por exemplo, do Barroco dos séculos XVI e XVII sucedido pelo Neoclassicismo, dos séculos XVIII e XIX. Dessa forma, Wölfflin acabou por admitir as influências exteriores, para explicar o momento de mudança dos estilos. Para Hannah Levy e Lourival Gomes Machado, isso vem provar a fragilidade de sua tese sobre a imanência do desenvolvimento da história dos estilos⁸.

Entretanto, a evolução presente na concepção wölfliniana processa-se no interior de cada estilo artístico, necessariamente inserido em um processo histórico que o influencia, diretamente⁹. Por exemplo, o Barroco teria a sua fase clássica ou até mesmo barroca. Da mesma maneira, a arte clássica teria as suas fases clássica e barroca.

⁷A arte clássica é caracterizada, por Wölfflin, como linear, os objetos são isolados e limitados por uma linha que guia a visão; as partes são representadas em camadas planas, apresentando apenas uma profundidade típica da perspectiva científica; a obra é um todo fechado contida em si mesma; as partes, embora presas ao conjunto, devem manter determinada autonomia e consequente pluralidade; a representação possui uma clareza absoluta, a luz é difusa e distribuída de maneira gradativa e uniforme.

⁸LEVY, 1941, p.265 / MACHADO, 1991, p.87.

⁹MACHADO, 1991, p.51.

Outra crítica apontada à teoria de Wölfflin diz respeito à restrição de sua análise ao caráter simplesmente formal das obras de arte, sem levar em consideração o conteúdo das representações e as características de cada artista ou ateliê¹⁰, propondo uma história da arte anônima, que valoriza tão somente as leis de representação do estilo, em detrimento da criatividade individual, da temática e da técnica em questão.

Essa abordagem sofreu muitas outras objeções, mas, apesar delas, as suas categorias são amplamente adotadas pelos estudiosos, tendo-se em vista o caráter explicativo, quando necessitam caracterizar o estilo Barroco. Muitos empregam os cinco pares de conceitos, sem, contudo, abraçar o método formalista.

Outro teórico que procurou dar significado ao Barroco, tendo como referência fatores religiosos, foi o austríaco Werner Weisbach, com sua obra fundamental **El Barroco Arte de la Contrarreforma**¹¹, escrita durante o conturbado período situado entre as duas grandes guerras. Foi publicada em 1921, com a 1ª edição em espanhol, somente em 1942. Esse autor opta pelo método psico-histórico para analisar a arte de uma época. O Barroco é visto para além de seus particularismos formais. A obra de arte relaciona-se com a atitude espiritual do homem, contextualizado em seu mundo e em sua época, indo, dessa maneira, contra as ideias que restringem as alterações estéticas às mudanças internas do fenômeno visual, apesar de reconhecer a importância dessas na construção de uma teoria histórico-artística.

“Weisbach establece su posición con absoluta claridad. Así, desde las primeras páginas podemos verla perfectamente definida: ‘Toda obra de arte y todo arte – dice – pueden considerarse como representación intuitiva de categorías diversas: de una cultura en la que se dan juntamente motivaciones religiosas, éticas y sociológicas, y de un impulso estético inmanente’.” (LAFUENTE, 1948, p.14)

Weisbach define o Barroco como “*uma arte datada, no fundamental ao serviço da igreja romana pós-tridentina*” (BEBIANO, 1987, p.31), ou seja, o catolicismo, para reconquistar e readquirir os fiéis, precisava oferecer algo que coincidissem com os seus desejos. Para isso, fez uso do elemento retórico do luxo, da teatralidade e do drama, com o objetivo de persuadi-los.

“Para Weisbach houve uma perfeita adaptação da arte barroca aos fins que se propunha a contrarreforma. Portanto, várias representações e símbolos surgiram com objetivo de dirigir a sensibilidade espiritual e coletiva. Foi estabelecida uma relação necessária entre arte e espiritualidade contra reformista”. (CAMPOS, 1986, p.35)

Weisbach destaca a importância do Concílio de Trento¹² na revisão dos dogmas da Igreja, na reorganização e consolidação eclesiásticas e, principalmente, na revisão cultural promovida a partir de suas determinações.

Essa teoria sofreu algumas contestações, como a incompatibilidade da sensualidade barroca com o ascetismo de alguns papas da Contrarreforma¹³. Essa característica é destacada pelo autor como uma exceção no Barroco espanhol, sendo mais recorrente na Itália, que gozava de grande influência das formas heroicas e eróticas provenientes da Antiguidade e em Flandres, onde o espírito de Trento mostrou-se mais abrandado. Além disso, a representação do nu está ligada a uma arte

¹⁰LEVY, 1941, p.265 / HAUSER, 1973, p.135 e seguintes.

¹¹WEISBACH, 1948.

¹²A Europa, ainda no século XVI, é formada por uma Cristandade muito diferenciada interiormente, carregada de elementos pagãos, e que sofre os perigos do avanço protestante. A Igreja reage contra a Reforma, convocando o Concílio de Trento, efetivado através de várias reuniões que ocorreram durante os anos de 1545/63, na cidade de Trento (norte da Itália). Nele reafirmaram-se dogmas, sacramentos e construções doutrinárias da Igreja, como o culto à Eucaristia, intercessão aos santos e a veneração de suas imagens, com destaque ao culto à virgem Maria. Constituíram-se, paulatinamente, seminários, demonstrando a preocupação com a formação disciplinada de religiosos e reafirmou-se a existência do purgatório e do culto aos coros angélicos, a primazia da cátedra de São Pedro e a autoridade papal.

¹³BEBIANO, 1987, p.32.

mais idealista e apolínea, forma oposta ao realismo típico da arte espanhola.

Muitos autores afirmam que o auge do Barroco italiano foi bem posterior ao Concílio de Trento, criticando, dessa forma, a extensão do período que Weisbach aponta para a ligação necessária entre o Barroco e a Contrarreforma e, afirmando ainda, que muitas obras barrocas fundamentais foram criadas na Europa protestante.

Outro grande expoente que estabeleceu a ligação entre arte barroca e o espírito contrarreformista foi Emile Mâle, com sua obra **El Arte Religioso del Siglo XII al Siglo XVIII**¹⁴. Esse trabalho relaciona as determinações do Concílio de Trento a todo o desenvolvimento da arte europeia, durante o século XVI e até meados do XVIII.

Para Mâle, as resoluções tridentinas, que propunham mudanças internas da Igreja, já que objetivavam reaver os fiéis perdidos por vários países europeus e conquistar seguidores no novo mundo, com a ajuda das ordens religiosas, especialmente a dos jesuítas, agiram diretamente na espiritualidade dos artistas, provocando o surgimento de uma nova iconografia voltada à reafirmação dos dogmas da Igreja, atacados pela Reforma Protestante. Os artistas dedicaram-se a exaltar a Virgem, os santos, a cátedra de São Pedro, os sacramentos, as orações pelos defuntos e a caridade católica. *“Desarrolló algunas temas que el arte del pasado apenas apuntó débilmente; expresó sentimientos nuevos y nuevas formas de devoción.”*(MÂLE, s/d, p.191).

Assim, a arte é destacada por Mâle como um instrumento importante no contexto da Contrarreforma, já que para ele, o Concílio preocupou-se em submetê-la ao seu controle. O artista, como intérprete perfeito de seu tempo, participou sem saber de um pensamento infinitamente maior que o seu.

“Así pudo añadir el arte nacido de la contrarreforma algo nuevo a los médios de expresión del arte cristiano, logró dar algunos acordes profundos que no habían sido escuchados hasta entonces.”(MÂLE, s/d, p.192)

Como grande crítico dessa corrente de análise que relaciona o pensamento contrarreformista ao desenvolvimento das artes, devemos destacar o trabalho de Pierre Francastel¹⁵. Ele se opõe absolutamente à tese de Mâle, afirmando que o Concílio de Trento não objetivava conduzir a arte cristã a nenhum aspecto de decência ou ortodoxia, através do controle da iconografia. A grande questão colocada a respeito do culto das imagens é que esse seria uma resposta aos ataques dos protestantes que, segundo esse autor, acusavam os católicos de idólatras.

Outras críticas que Francastel dirige a Mâle referem-se ao seu apego à oficialidade do decreto, esquecendo-se da sua origem e alcance. Dessa maneira, estabelece um determinismo rigoroso entre as resoluções de Trento e o trabalho do artista. Francastel afirma que Mâle não conseguiu provar que o espírito do Concílio foi uma parte viva do pensamento artístico, tanto nos domínios interiores do artista, quanto na sua forma de exteriorização – a iconografia. Destaca a omissão dos nomes de artistas essenciais do período estudado, como Rembrandt e Rubens e, por fim, afirma que Mâle considera as obras em função do que elas significam (tema), e não pelo que elas são.

Analisando o Barroco em uma perspectiva político-religiosa, Victor-Lucien Tapié, em sua obra **El Barroco**¹⁶, aponta a relação entre esse estilo e o Absolutismo¹⁷. Acredita que as produções mais significativas do Barroco foram produto do mecenato régio, salientando o papel da instituição monárquica que promovia a suntuosidade da arte barroca, uma vez que o luxo era necessário para assegurar o

¹⁴MÂLE, s/d.

¹⁵FRANCASTEL, 1973.

¹⁶TAPIÉ, 1965

¹⁷Como “matriz” da ideia que faz a conexão entre o Barroco e o Absolutismo, tenho conhecimento da existência da Teoria de Leo Balet, publicada em 1936. Porém, não tive acesso a essa obra, mas apenas a referências e análises a respeito dela, como os estudos de Hannah Levy, Lourival Gomes Machado, dentre outros. Prefiro trabalhar sobre o aspecto teórico do Barroco recorrendo diretamente aos estudos de Victor Lucien-Tapié, como representante dessa corrente.

prestígio dos reis, tanto à frente de seus súditos, quanto em relação às questões externas. “*Existe entonces, el propósito de deslumbrar, la voluntad de parecer fastuoso, por razones de conveniencia política.*” (TAPIÉ, 1965, p.55)

Além disso, destaca as relações existentes entre Barroco e Contrarreforma, reconhecendo a importância das prescrições tridentinas¹⁸.

“La voluntad de recobrar a quienes habían sido alejados de la fe romana por la reforma, de esclarecer a los que vivían según la antigua y confusa rutina, suponía una propagación de la liturgia y nuevos lugares de culto. De este modo se reanimaba el arte religioso, e se le prometía renovado vuelo.” (TAPIÉ, 1965, p.43)

O autor afirma que, se unirmos a ideia da importância do fausto político à ideia propugnada por juristas e doutrinários, aceita tanto nos meios católicos como nos protestantes, de que o poder do rei deriva diretamente de Deus e que o monarca representa a autoridade divina, esse

“...es digno de homenajes que no si rinden a los demás hombres, sí pensamos finalmente en una especie de contaminación del culto de la monarquía por los ritos de la religión en los países católicos, reuniremos los elementos del carácter ‘mágico’ que va adquiriendo la institución.” (TAPIÉ, 1965, p.55)

Assim, segundo Tapié, para se compreender o regime monárquico, durante o século XVII, é imprescindível levar em consideração esse caráter sagrado. Não se pode deixar de observar nessa monarquia o esforço para fomentar, através de exteriorizações de pompa e luxo, tudo o que for capaz de aumentar o maravilhamento em torno de si.

“Con diferencias determinadas por los medios financieros de cada Estado y por el curso de los acontecimientos políticos, más o menos favorables según los países y las fechas, esta pompa monárquica ha estado asociada, tarde o temprano, en todos los países europeos, España, Francia, el Império y hasta Inglaterra, más o menos completamente, a manifestaciones barrocas.” (TAPIÉ, 1965, p.56)

Tapié também está atento ao fato de que, na Europa do século XVII, os países que apresentam uma preferência à pompa e ao ornamento são aqueles predominantemente rurais e aristocráticos, de economia mais senhorial, em contraposição àqueles que possuíam uma burguesia atuante e uma economia de caráter urbano, como a França, onde nota-se uma clara preferência por uma arte mais sóbria, de proporções harmoniosas e decoração simplificada e elegante.

Em síntese, na obra de Tapié, o Barroco é desvendado a partir de questões políticas e sociais, da reorganização da Igreja de acordo com as decisões do Concílio de Trento e do fortalecimento da monarquia.

À luz da Sociologia, Arnold Hauser apresenta os estilos artísticos em sua obra **História Social da Literatura e da Arte**¹⁹, dedicando uma parte de seu estudo ao Barroco. Procurando inserir o estilo em uma perspectiva mais ampla, esse autor promoveu a fusão das interpretações que consideram o movimento da Contrarreforma (Weisbach) e o Absolutismo (Tapié), como fulcrais para o entendimento deste estilo, ampliando-as.

Hauser percebe o Barroco como um estilo que assumiu uma grande variedade de formas, por toda a Europa, demonstrando a dificuldade em conceituá-lo e re-

¹⁸Cf. nota 10

¹⁹HAUSER, 1972.

duzi-lo a “...um denominador comum”. (HAUSER, 1972, p.555) Dessa maneira, propõe subdivisões nesse estilo: o desenvolvido pela Cúria romana, de caráter mais eclesiástico, diferindo fundamentalmente do típico da corte francesa, de cunho palaciano. Por sua vez, o que ambos têm em comum difere daquele Barroco praticado nos países protestantes, em que o estilo preferiu o retrato e a natureza morta, para atender as encomendas da burguesia e de segmentos médios da sociedade.

Esse autor também tenta definir o Barroco, contrapondo-o ao Maneirismo. Os dois estilos pós-clássicos surgem quase simultaneamente: o Maneirismo, como “*expressão do antagonismo entre as tendências espiritualistas e sensuais*” (HAUSER, 1972, p.478) e o outro, como solução temporária da crise intelectual do período (séculos XVI e XVII), tendo por base a espontaneidade dos sentimentos. “*O maneirismo frio, complicado e intelectualista cede lugar a um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível – o Barroco.*” (HAUSER, 1972, p.569)

Nessa distinção, afirma ainda que “...o maneirismo é o estilo artístico de uma classe aristocrática, cuja cultura é essencialmente internacional; o primitivo Barroco é a expressão de uma tendência mais popular, mais emocional, e mais nacionalista.” (HAUSER, 1972, p.478)²⁰

Arnold Hauser aponta o Barroco como a expressão artística da Contrarreforma, apesar do Maneirismo estar cronologicamente mais próximo desse movimento e da austeridade propugnada pelo Concílio de Trento revelar-se melhor nesse estilo do que no voluptuoso Barroco. Porém, o repertório temático da Contrarreforma – culto à Virgem, aos Santos, aos coros angélicos, às almas do purgatório e o apreço incondicional aos sete sacramentos – que buscava difundir a religião católica entre a grande população, foi conseguido primeiramente através da arte barroca.

Apresenta o triunfo do Barroco apoiado nas determinações tridentinas, mas também no fortalecimento do poder absoluto e divino dos Reis. O Barroco promoveu o desenvolvimento de uma formulação estética basicamente sensorial, com o objetivo de impressionar os devotos e as multidões.

Além desses autores, muitos outros vêm contribuindo para ampliar a compreensão acerca dos significados do Barroco. Percebemos essas teorias não como excludentes, mas complementares, não podendo ser descartada nenhuma de suas contribuições, que são essenciais para o entendimento das manifestações artísticas, sociais, culturais, políticas e religiosas de determinados períodos e lugares. O que pretendemos, com esse rápido apanhado teórico, não é formular uma teoria eclética, mas lançar mão de diversos pontos aqui apresentados e que consideramos importantes para o desenvolvimento de análises reflexões sobre esse tema.

Assim, a partir dessas abordagens, percebemos no Barroco a grande profusão de formas, a quebra da linearidade típica da arte clássica e a movimentação dos volumes que acabam por provocar o aparecimento de sombras (claro e escuro), assim como a alternância dos focos de visão (o nosso olhar desliza sobre a obra). Nesse sentido, Umberto Eco²¹ identifica a obra barroca como uma *obra aberta*: o espectador interage o tempo todo com ela. Entretanto, o Barroco não deve restringir-se às artes visuais (arquitetura, escultura e pintura e ornamentação) mas também englobar a criação literária, a teatral e a musical, que seguem as mesmas tendências predominantes no período, ou seja, a imprecisão de contornos e a preferência pelas oposições.

A arte barroca vai além da informação estética, “...seus padrões se universalizam e modificam também em extensão os modos gerais de sentir, de ver, e de formar”. (ÁVILA, 1980, p.22) Nesse enfoque, torna-se um fenômeno bem mais amplo – ligado ao processo da Reforma e Contrarreforma – uma vez que age como resposta ao avanço protestante: através do caráter de suas formas, da pompa litúrgica e da teatralidade, que atuam como instrumentos do poder da Igreja e como choque persuasório sobre uma mentalidade social, em con-

²⁰Sobre esse assunto, também cf.: BEBIANO, 1987, p.36.
²¹Eco, 1968.

flito com os valores católicos medievais e com o insurgente Humanismo renascentista.

“Vemos as manifestações barrocas (escultura, pintura, teatro, diversas ações) como a resposta inábil, frequentemente confusa, quase sempre convulsiva, a uma ruptura que provoca fatos anômicos, quer dizer, fenômenos que emergem no momento em que dois sistemas do mundo e da vida se enfrentam ao mesmo tempo e no mesmo espaço, onde se encontram duas definições de homem, duas propostas de experiência.” (DUVIGNAUD, 1983, p.126).

Referências Bibliográficas

- ANGELO, Rosana de Figueiredo Angelo. *A Venerável Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará: Pompa Barroca, Manifestações artísticas e as cerimônias da Semana Santa (Século XVIII a meados do século XIX)*. Belo Horizonte: Deptº de História/FAFICH/UFMG, 1999 (Dissertação de Mestrado-Mimeo)
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- BEBIANO, Rui. *D. João V. Poder e Espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987.
- BURKHARDT, Jacob. *A Civilização da Renascença Italiana*. Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A Vivência da Morte na Capitania das Minas*. Belo Horizonte: Deptº de Filosofia/FAFICH/UFMG, 1986. (Dissertação de Mestrado-Mimeo)
- DICIONÁRIO Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1985. (5 volumes)
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza/Rio de Janeiro: Edições Universidade Federal do Ceará/Tempo Brasileiro, 1983.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta: Formação e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais da Sociologia da Arte*. São Paulo: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. (2 volumes)
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- LAFUENTE. La Interpretación Del Barroco y sus Valores Españoles. Ensayo preliminar. In: WEISBACH, Werner. *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- LEVY, Hannah. A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Ministério da Educação e Saúde, nº 5, p.259-84, 1941.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- MÂLE, Emile. *El Arte Religioso Del Siglo XII al XVIII*. México: Ed. Fondo del Cultura, s/d.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *El Barroco*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- WEISBACH, Werner. *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- WÖLFFLIN, H. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Traducido del alemán por J. Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984.

O uso da perspectiva nas ilustrações xilográficas nos primeiros livros impressos: a construção do cenário¹ The use of perspective in woodcut illustrations in the first printed books: the scenario construction.

Regiane Aparecida Caire Silva

Doutora em História da Ciência pela Universidade Católica de São Paulo

Professora de Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão

regiane.caire@ufma.br

 <https://orcid.org/0000-0001-5828-6003>

Maria Helena Roxo Beltran

Doutora em Comunicação e semiótica pela Universidade Católica de São Paulo

Professora de História da Ciência pela Universidade Católica de São Paulo

beltran@pucsp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-9522-5867>

Recebido em: 04/07/2021 – Aceito em 06/08/2021

Resumo: No decorrer século XV a tipografia generalizou-se na Europa e com ela foram produzidos os primeiros livros impressos ilustrados com xilogravuras. A estrutura da elaboração da imagem impressa, desde objetos únicos como também em cenários mais sofisticados, tiveram em muitos casos a preocupação do uso da perspectiva. Encontramos em livros impressos soluções de volume com claros, escuros e profundidade em planos resolvidos por linhas. Isso nos leva a pensar que os artistas, impressores e gravadores tinham conhecimento de tratados e as discussões sobre perspectiva no século XV. Muitas vezes apenas as pinturas são citadas para essa representação ilusória, mas lembramos com este trabalho que as gravuras dos primeiros livros impressos também difundiram essa nova forma de representação. Neste trabalho analisamos imagens impressas em livros de destilação publicados intensamente durante o século XVI. Nelas, alambiques, retortas e fornos, entre outros aparatos, são representados em cenários perspectivados, favorecendo a construção de uma forma de leitura de imagens mais centralizada.

Palavras chave: História da Ciência; Ciência e *Technée*; Gravura; Livro impresso; Xilografia.

Abstract: Since the 15th century, printing press became widespread in Europe, as well printed books illustrated with woodcuts. Images in early printed books show, in many cases, a deep concern about using perspective representations in images. Thus, one can observe, for instance, representations of volume suggesting bright, darks and depth using only lines. It leads us to think that artists, printers, and engravers got some knowledge on treatises and discussions about perspective, that emerged in Europe since the 15th century. Frequently, only paintings are quoted, in History of Art texts, as sources of this illusory representation. However, we have pointed out in our research that woodcuts in early printed books also contributed to spread this new form of representation. In this paper we analyze printed images in books of distillation published during the 16th century. In these books, images of alembics, retorts, and furnaces, among other apparatuses, are represented in scenarios that allowed the construction of a more centralized way of reading images, due to the use of perspective techniques.

Keywords: History of Science; Science and *Technée*; Engraving; Early Printed Books; Woodcut.

¹Artigo apresentado em congresso entre 11 a 13 de novembro de 2013 - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG - Pós graduação em História. .

³Pós-doutorado em História da Ciência,

Introdução

O uso da perspectiva nas ilustrações xilográficas nos primeiros livros impressos: a construção do cenário

A imagem nos livros é o nosso documento de pesquisa e o que ela representa como elemento informativo. Muitas vezes seu papel é negligenciado por pesquisadores que prestam mais importância ao conteúdo textual e atribuem à imagem um caráter meramente ilustrativo, como destaca Beltran.

A 'iconografia', tal como vem sendo usualmente aplicada a catalogações de imagens deve ser examinada mais detalhadamente, em especial quando se pretende considerar imagens referentes à natureza e às artes, ou seja, imagens que podem ser tratadas como documentos para a história da ciência. Para tanto, também deve ser levado em conta que grande parte dessas imagens documentos encontra-se em livros impressos ou em manuscritos, o que exige atenção especial às relações imagem texto.⁴

Falar de perspectiva na arte nos remete imediatamente a relacioná-la com a arquitetura e a pintura. Porém, podemos encontrá-la estruturando cenas imagéticas reproduzidas através de iluminuras e gravuras dentro dos livros.

Começaremos refletindo sobre o pensamento do matemático, teólogo, físico, geólogo, historiador da arte e padre ortodoxo, Pável Floriênski (1882-1937) que defendeu a *perspectiva inversa*⁵. Para ele a perspectiva moderna, teorizada no Renascimento, estipulou a "ilusão" do espaço tridimensional através de linhas e pontos estrategicamente determinados e fixos. Sua função seria a de "enganar". Para Floriênski, o verdadeiro ponto de vista está na subjetividade ou na metafísica, sendo assim, não há intenção de copiar a realidade. Defende a arte produzida no Medievo e a iconografia Bizantina destacando a pintura de Ícones.

O teólogo criticava historiadores de arte do século XIX que olhavam, comparativamente, a representação do espaço usado na Idade Média com a do Renascimento. Divulgando que as imagens produzidas, no Medievo, estariam erradas, "sem a compreensão do espaço".

⁴ BELTRAN & Machline, "Images as Documents for the History of Science: Some Remarks Concerning Classification." *Circumscribere* 20 (2017): 112-119.

⁵ FLORIÊNSKY, A perspectiva inversa. São Paulo: Editora 34, 2012.

⁶ Disponível em: <<http://www.orthodoxy-icons.com/russianorthodoxicons/93-icons-from-the-cathedral-of-st-sophia-in-novgorod.html>> Acesso em 5 Mar 2013.

⁷ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_f%C3%A9vrier.jpg> Acesso em 20 Jun 2021.

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



FIGURA 1: Iluminura, *Ícone da Catedral de Santa Sophia em Novgorod*⁶ - *Les très riches heures du Duc de Berry: Février (February)* 1412-16 –Iluminura sobre velino, 22,5 x 13,6 cm - Musée Condé, Chantilly⁷ (dir.)

Floriênsky pregava que a perspectiva inversa teria o seu ponto de vista para fora do espaço da pintura, para diferentes posições do observador, proporcionando leituras diversas que não necessitariam estarem fixadas em um ponto. O resultado seria intencional, defendendo que os artistas da Idade Média entendiam a perspectiva, não a utilizavam por outras razões, e não como erros de proporção por falta de conhecimento.

Citamos Floriênsky para exemplificar, e endossar, que o estudo da arte ou da ciência não deve ter apenas um ponto de vista, e muito menos o julgamento qualitativo entre momentos históricos diferentes. Tanto a perspectiva inversa, linear ou aérea, ou outras tantas, são leituras visuais importantes para o estudioso da arte e devem ser entendidas em seu contexto social e cultural.

O manuscrito e os primeiros livros impressos

Não foi de imediato que as primeiras edições impressas foram aceitas pelo leitor, ou colecionador, acostumado com o manuscrito onde os textos eram reproduzidos individualmente por copistas e iluminados por pintores; eram caros e destinados a um grupo seleto de senhores, eclesiásticos ou leigos, e poucos burgueses ricos. Embora pareça que com o surgimento da imprensa no século XV a substituição do manuscrito foi imediata, isso é um engano. O que ocorreu foi o contrário o impresso teve que imitar o manuscrito para conquistar o seu público.

Há, portanto, uma forte continuidade entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso, embora alguns estudiosos tenham defendido uma ruptura total entre uma e outra⁸.

É comum colocar a relação dos livros impressos com os manuscritos até por volta do século XVII como sinaliza Chartier, e também admitir que somente depois o distanciamento entre eles aumentaria até o seu desligamento. Mas, isso não foi observado por Caire Silva (2014)⁹ que encontrou nos livros de botânica, pu-

⁸CHARTIER, Roger. *A aventura do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 1998, p.7; BELTRAN, M. Helena R. "História da Ciência e História do Livro: O papel da imagem como registro de conhecimentos sobre a natureza e as artes na primeira modernidade", *Circumscreber* 15 (2015): 8-18; sobre a imprensa como ruptura vide EISENSTEIN, Elizabeth, *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa moderna*. São Paulo: Ática, 1998

⁹CAIRE SILVA, Regiane Aparecida. *A imagem impressa nos livros de botânica no século XIX: cor e forma*. 2014.164 f. Tese (Doutorado em História da Ciência) - Programa de Pós Graduação em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

¹⁰CAMELO, H. Midori. *O espelho e a janela - As investigações de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Leon Battista Alberti (1404-1472) para a "costruzione legittima"*. 2009.150f. Tese (Doutorado em História da Ciência) - Programa de Pós Graduação em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

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

blicados em pleno século XIX, imagens coloridas a mão que possuem a gravura apenas como um contorno, um gabarito, e nas quais a cor determina totalmente o volume da planta representada. Assim, a imagem final é muito próxima a uma pintura original, como era nos manuscritos. Caire Silva defende que somente quando a cor foi totalmente impressa, no final do século XIX e começo do XX é que realmente encontramos o distanciamento, pelo menos nas imagens da botânica, e, conseqüentemente, o desligamento da aproximação visual das imagens entre manuscrito e livro impresso.

Este trabalho propõe uma breve análise das primeiras imagens impressas a partir da construção do cenário, a perspectiva, com linhas e volumes retratando paisagens e objetos, como também, a relação da forma e da cor entre as iluminuras dos manuscritos com a imagem impressa. Pretende-se entender, no início da imprensa, por volta do século XV, como a imagem pintada foi representada na gravura.

A crítica de Floriênsky ao uso da perspectiva no Renascimento teve como fundamento a busca dos pintores da época em representar o mais fielmente possível a realidade observada, "a pintura como se vê" como descreve Camelo¹⁰, chegando ao auge em meados do século XV, o que não ocorreu na Idade Média conforme já mencionado.

A investigação em torno da "pintura como se vê", conhecida naquele tempo como "perspectiva artificialis ou pingendi (do pintor) diferenciava-se daquela que já vinha sendo desenvolvida durante a Idade Média chamada perspectiva naturalis ou communis". Enquanto a perspectiva naturalis procurava entender os fenômenos ópticos com base na física e matemática (geometria), a perspectiva artificialis buscava a "costruzione legitima", ou seja, o modo mais correto para a representação tal como enxergamos. (CAMELO, 2009, p.18-19)

Em geral, considera-se na história da arte e da arquitetura os teóricos da perspectiva renascentista Filippo Brunelleschi (1377-1446), Leon Battista Alberti (1404-1472) e Piero Della Francesca (c.1420 – 1492)¹¹. Leonardo da Vinci (1452-1519) também pode ser citado considerando-se que discutiu a cor como elemento influente na composição do espaço pictórico.

A Teoria da Cor proposta por Leonardo defendia a interferência da cor do ar na percepção, para ele o ar era azul, assim quanto mais longe o objeto analisado mais azul seria encontrado no espaço entre o observador e o objeto, quando mais próximo menos azul. Registrado em seus manuscritos, esse pensamento tornou-se regra para Leonardo a ponto de contribuir para a construção simbólica de 'distância' no azul. Essa relação da cor azul com o ar foi chamada de "perspectiva aérea"¹².

Ele acreditava que a 'perspectiva linear' não era suficiente ao pintor para mostrar a distância e, assim, propunha que se utilizassem as cores, principalmente o azul, para garantir a sensação de distância e realismo às imagens produzidas pelos pintores do Renascimento. (SILVEIRA, 2011, p.25)

No estudo das gravuras dos primeiros livros impressos pudemos observar que a percepção de espaço pode seguir ou não as orientações da perspectiva. A

¹¹Sobre as idéias de Piero Della Francesca vide MORAES, Vagner R. de, Um estudo das relações entre ciência e arte no Renascimento: a visão de Piero Della Francesca sobre a perspectiva, 2014. Dissertação de Mestrado, - Programa de Pós Graduados em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo,

¹²SILVEIRA, M. Luciana. Introdução à Teoria da Cor. Curitiba: Editora UTFPR, 2011.

¹³CAIRE SILVA, R.. A rede de produção da imagem nos primeiros livros impressos. In: V Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, 2013, Curitiba. Ciência e Techné na História, 2013. p. 1182-1193.

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

imagem elaborada graficamente tem especificidades próprias, diferente da realizada em pinturas/iluminuras dos manuscritos onde os planos definidos por cores reforçam o volume, em tons claros e escuros. No manuscrito o resultado depende da habilidade técnica e criativa do artista. Já na xilogravura a precisão e o rigor do gravador da matriz, em relação ao original, influenciam nas soluções de luz e sombra por meio dos traços em relevo.

Assim, por exemplo, na iluminura *Les très riches heures du Duc de Berry* (FIG. 1- dir.), nota-se a preocupação de definir os planos com as imagens diminuindo de tamanho, as cores pintadas realçam o volume, integradas ao motivo e a cena. A pequena área destinada ao trabalho mostra a habilidade do artista, um considerável desafio.

Na gravura os problemas são maiores, além da reduzida área destinada à imagem, muitas vezes dividindo o espaço com o texto, a figura será esculpida invertida na matriz com ferramentas, o que delimita a reprodução. Os veios do bloco da madeira também reduzem a liberdade dos movimentos, contribuindo para aumentar a dificuldade do gravador. O pintor/artista trabalha sozinho na sua imagem, já a gravura necessita da habilidade de pelo menos três artífices: o desenhista, o gravador e o impressor. Nesta rede de produção cada um é responsável diretamente pelo resultado final revelado na imagem impressa. O desenhista pode ser o autor da imagem ou apenas o interpretante do trabalho do artista, sendo incumbido de passar a imagem para a matriz de madeira. O gravador é o encarregado pela gravação da madeira, isto é, de "esculpir". Nesta ação os brancos são produzidos pelas áreas sulcadas e os pretos pelas linhas, ou regiões, em relevo. O impressor organiza, no caso da imagem estar dentro do livro, a matriz gravada na caixa dos tipos móveis, que serão entintados em conjunto para a impressão das páginas em uma prensa de relevo.¹³

O resultado da gravura xilográfica é próximo ao desenho onde as linhas determinam os planos. Porém, para imitar a iluminura deveria ser colorida. Levando-se em conta que, embora com exceções, a imagem a cores foi totalmente impressa graficamente somente no século XIX, entende-se que o desafio durou por muito tempo na produção da imagem colorida dos livros.¹⁴

Na sequência, exemplos de imagens do mesmo autor em edições reproduzidas por duas formas distintas: manuscrita e impressa.



FIGURA 2: Iluminura¹⁵ (esq. A), Xilografia¹⁶ (dir. B)

A FIG.2 (A), é uma iluminura de título *Damète et Ménalque jugés par Palé-*

¹³HIND, Arthur, An introduction to the history of woodcut, N. York:Dover, 1963, pp. 299-303, refere-se a gravuras coloridas encontradas nas publicações de Erhard Rantoldt (1442-1528)

¹⁵ Disponível em: <http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enluminure_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_3=AUTR&VALUE_3=VERGILIUS> Acesso em 21 Jun 2021.

¹⁶Disponível em: <<https://utpic-tura18.univ-amu.fr/notice/18646-damete-menalque-bucoliques-strasbo-urg-1502-s-brant>> Acesso em 21 de Jun 2021.

¹⁷BELTRAN, M. Helena R. Imagens de magia e de ciência: entre o simbolismo e os diagramas da razão. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2018, pp. 32 et seq.

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

mon (fólio 008) do manuscrito *Eclogae seu Bucolica*, autor Virgílio, do final século XV. A FIG.2. (B), é uma edição impressa do mesmo autor e com o mesmo título da imagem, porém em gravura xilográfica com data de 1502.

As diferenças entre ambas são claramente reconhecíveis. No manuscrito o artista tem liberdade de resolver os planos com proporções equilibradas. Identificamos o primeiro plano com os dois homens, o segundo com diminuição do tamanho e o terceiro com a perspectiva aérea, distância representada com a tonalidade azul. Na gravura, apesar de existir uma proporcionalidade do espaço com a diminuição de tamanho entre os planos, oferece uma leitura confusa. O resultado está próximo ao desenho e para imitar a iluminura, deveria ser colorida.

No entanto encontramos gravuras em que o objetivo não é imitar os manuscritos e nem a natureza. Estas imagens xilográficas pretendem dar destaque a um ponto ou um interesse específico como acontecia nos chamados livros de destilação. Esses livros fartamente ilustrados saíram das primeiras prensas europeias, trazendo indicações sobre as propriedades curativas de materiais tradicionalmente utilizados como remédios. Em suas páginas apresentavam conhecimentos anteriormente registrados em herbários e também aqueles transmitidos pela tradição oral. Porém, advogavam que o preparo dos medicamentos deveria ser feito pela destilação dos materiais curativos. Os autores desses livros admitiam que os medicamentos destilados, livres das partes grosseiras e impuras do material medicamentoso, seriam mais eficientes na promoção da cura.

Os livros de destilação constituíram um dos novos tipos de livros propostos pelos primeiros editores a fim de ampliar o público. De fato, poucas eram as pessoas letradas na época e, dessa forma, seguindo a tradição medieval do papel didático da imagem, os livros ilustrados “serviam de auxílio para aqueles que não sabem ler ou escrever”, conforme escreveu Hieronymus Brunschwig em seu *Liber de arte distillandi*, publicado a partir de 1500.¹⁸

Esse livro, que teve mais de 50 reimpressões entre 1500 e 1610, trazia uma parte totalmente dedicada à descrição dos aparatos, fornos e processos destilatórios fartamente ilustrada com xilogravuras, tais como a que reproduzimos a seguir.

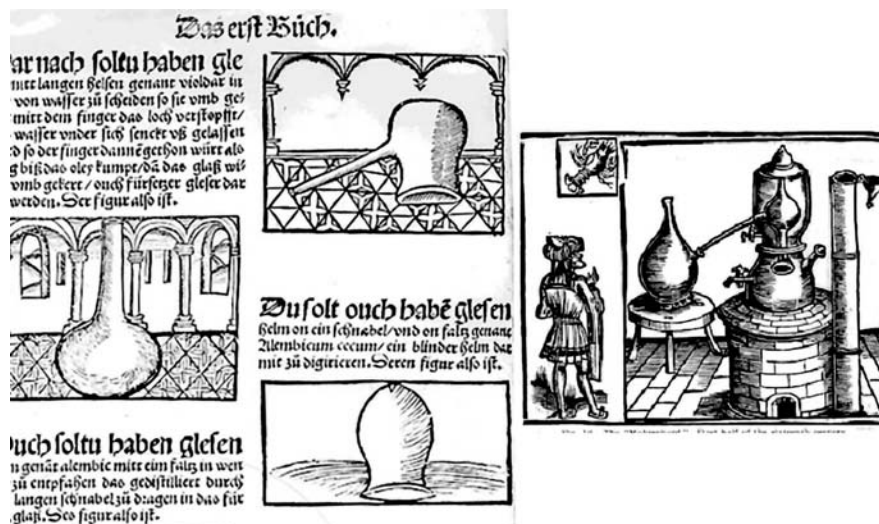


FIGURA 3: gravuras xilográficas do livro *Liber de arte distillandi* de Hieronymus Brunschwig C.a. 1500

Nota-se nessas imagens que os aparatos destilatórios se apresentam contra di-

¹⁸ BELTRAN, M. Helena R. Imagens de magia e de ciência. op. cit. p. 39-41

¹⁹ Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_3469_f001r#> Acesso em 20 Fev 2013.

²⁰ TRISMOSIN, Salomon. La Toyson D'Or. Paris: Charles Sevestre, 1612 (reimpressa em 1613)

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

ferentes paisagens de fundo que parecem emoldurar sua figura central, recorrendo inclusive a recursos de perspectiva, como é o caso das figuras à esquerda. Nesses casos, a paisagem de fundo ressalta o objeto central focalizando a informação visual a ser transmitida, orientando o olhar do leitor para o aparato em questão.

Assim, apesar de não possuírem muitos detalhes em volume, as imagens presentes nos livros de destilação apresentavam uma perspectiva peculiar que contribuía para centrar o olhar do leitor.

Esse tipo de recurso, característico das relações imagem/texto no livro impresso, contribuiu para o estabelecimento de novas formas de leitura. Isso pode ser melhor notado ao se comparar, por exemplo, as seguintes imagens do texto alquímico *Splendor Solis*, reproduzidas a partir do Ms Harley 3469, British Library (1582)¹⁹ (à esquerda) e da tradução francesa re-impressa em 1613²⁰ (à direita).



FIGURA 4: esquerda Iluminura do manuscrito *Splendor Solis*, a direita gravura xilográfica da edição re-impressa

Enquanto a imagem do manuscrito *Splendor Solis* traz várias outras imagens e estórias ao redor da figura central, obrigando o leitor a movimentar o olhar em diversas direções, a imagem impressa apresenta apenas a figura central, levando o leitor a imediatamente focalizar o olhar. Assim as difusas iluminuras talvez favorecessem uma forma de observação mais adequada para se perceber as variadas relações e similitudes dentro do também difuso conhecimento alquímico. As bem delineadas e precisas xilogravuras, ao contrário, possibilitariam um tipo de observação concentrada e centralizada em um elemento tido como principal, por exemplo, um aparato destilatório²¹.

Levando isso em conta é possível compreender a continuidade da cópia manual de textos alquímicos até pelo menos o século XVIII, de quando data a cópia mais recente de *Splendor Solis*²².

O cenário colorido

Até agora mostramos a cor somente nas iluminuras, mas como a cor foi resolvida no livro impresso? A solução foi colorir - ou iluminar - as gravuras xilográficas, uma a uma, preenchendo o espaço interno do contorno da figura, as

²¹ BELTRAN, M. Helena R., *Imagens de magia...*, pp 94 et seq.
²² Ms Français 12.297, Biblioteca Nacional de Paris (primeiro quartel do século XVIII)

²³ SCHEDEL, Hartmann. *Liber chronicarum*. Nuremberg: A. Koberger, 1493. Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/4108/#date_created_start_year_gt_e=1400&date_created_start_year_lte=1499> Acesso em: 21 jun. 2021.

²⁴ MEGGS B. P. & A.W. Purvis. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

técnicas poderiam ser aquarela ou guache.

Um bom exemplo para ilustrar a questão é o incunábulo *Liber Chronicarum*²³ mais conhecido como Crônica de Nuremberg de Hartmann Schedel (1493), escrito em duas versões, latim e em vernáculo germânico. Foi impresso por Anton Koberger (c.1440-1513) proprietário de importante casa editorial germânica e alguns exemplares foram coloridos a mão

A Crônica de Nuremberg, um dos primeiros livros impresso que se propunha contar a história do mundo, é constituída por 600 páginas adornadas com 1809 xilogravuras. Segundo Meggs, muitas imagens foram repetidas no livro, tendo sido feitas apenas 645 matrizes diferentes para as 1809 gravuras. O mesmo estudioso observa ainda que dos 598 retratos de papas, reis e outros personagens foram impressos a partir de 96 matrizes de madeira. (MEGGS, 2009, p 110).²⁴

Na xilogravura seguinte nota-se os planos separados por cores, o que facilita a visualidade, mas percebe-se pouca variação tonal das mesmas, é uma pintura rápida.

O volume é feito na impressão, entalhando na matriz de madeira linhas e tramas para sugerir os meios tons, como nos desenhos. A pintura é aplicada posteriormente sobre essas tramas o que agiliza, consideravelmente, este trabalho manual.



FIGURA 5: xilogravura colorida a mão do incunábulo *Crônica de Nuremberg*²⁵

A maestria na busca dos meios tons pode ser vista na obra do artista e gravador Albert Dürer (1471-1528), que também trabalhou nas ilustrações do livro *Crônicas de Nuremberg*.

²⁵Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/4108/view/1/108/> Acesso em: 21 Jun. 2021.
²⁶Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg Acesso em 20 Jun.2021.

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



FIGURA 6: The Revelation of St John: The Four Riders of the Apocalypse²⁶ - 1497-1498, 39 × 28 cm
Albert Dürer – xilogravura, a direita detalhe ampliado

O artista trabalha a xilogravura com perfeição, seus claros e escuros modelam os personagens da cena, que apesar de não estar colorida, é perfeitamente compreensível ao observador. No detalhe vemos a predominância das linhas paralelas como recurso empregado. Sem o volume transmitido por estas linhas existiria um contraste muito grande entre o branco e o preto, restringindo a intenção da profundidade da cena.

Entretanto, nos livros impressos não se encontram xilogravuras com entalhes tão trabalhados. De fato, nos primeiros livros impressos as imagens, como já citado, eram auxílio aos iletrados, sendo em geral constituídas por poucas linhas que definiam os contornos do objeto representado. Mas, por isso mesmo, essas imagens centralizadas em cenários perspectivados favoreceram a focalização do olhar, levando a novas formas de leitura.

Caracterizada pela xilografia, com planos simples, contraste e importância ao objeto, a imagem impressa se desprende do recurso visual do manuscrito adquirindo características próprias singulares. Porém, entre os primeiros livros impressos também nos deparamos com gravuras com aproximações às iluminuras e com possibilidades novas de leitura, tais como as da Crônica de Nuremberg em sua relação com a composição, volume, bem como suas cores empregadas com a intenção de dar continuidade à tradição dos manuscritos.

Desse modo, observa-se nos primórdios da imprensa tanto evidências da continuidade da tradição dos manuscritos iluminados, quanto abertura para possibilidades de novas relações imagem/texto.

Referencias Bibliográficas:

- BELTRAN, M. Helena R. "História da Ciência e História do Livro: O papel da imagem como registro de conhecimentos sobre a natureza e as artes na primeira modernidade", *Circumscribere* 15 (2015): 8-18.
- BELTRAN & Machline, "Images as Documents for the History of Science: Some Remarks Concerning Classification." *Circumscribere* 20 (2017): 112-119.
- BELTRAN, M. Helena R. *Imagens de magia e de ciência: entre o simbolismo e os diagramas da razão*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2018.
- CAIRE SILVA, Regiane Aparecida. A rede de produção da imagem nos primeiros livros impressos. In: V Simpósio Na-

Dossiê:

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

cional de Tecnologia e Sociedade, 2013, Curitiba. Ciência e Techné na História, 2013. p. 1182-1193.

CAIRE SILVA, Regiane Aparecida. A imagem impressa nos livros de botânica no século XIX: cor e forma. 2014.164 f. Tese (Doutorado em História da Ciência) - Programa de Pós Graduados em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

CAMELO, H. Midori. O espelho e a janela - As investigações de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Leon Battista Alberti (1404-1472) para a "costruzione legittima".2009.150f. Tese (Doutorado em História da Ciência) - Programa de Pós Graduados em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 1998.

EISENSTEIN, Elizabeth, A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa moderna. São Paulo: Ática, 1998.

FLORIËNSKY. A perspectiva inversa. São Paulo: Editora 34, 2012.

HIND, Arthur. An introduction to the history of woodcut,N. York:Dover, 1963.

MEGGS B. P. & A.W. Purvis. História do design gráfico. São Paulo: Cosac Naify , 2009.

MORAES, Vagner R. de, Um estudo das relações entre ciência e arte no Renascimento: a visão de Piero Della Francesca sobre a perspectiva, 2014. Dissertação de Mestrado, - Programa de Pós Graduados em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SCHEDDEL, Hartmann. Liber chronicarum. Nuremberg: A. Koberger, 1493. Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/4108/#date_created_start_year__gte=1400&date_created_start_year__lte=1499> Acesso em:21 jun. 2021.

SILVEIRA, M. Luciana. Introdução à Teoria da Cor. Curitiba: Editora UTFPR, 2011.

TRISMOSIN, Salomon. La Toyson D'Or. Paris: Charles Sevestre,1612, (reimpressa em 1613).

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

A formação da paisagem cultural de Ouro Preto, Minas Gerais – Algumas características do processo de ocupação como constituintes da sua ambiência barroca.

The formation of the cultural landscape of Ouro Preto, Minas Gerais – Some characteristics of the occupation process as constituents of its baroque ambience.

Celina Borges Lemos

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas
Professora Associada da Universidade Federal de Minas Gerais

celinaborg@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8717-8095>

Paula de Souza Carmo Lobato

Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais

celinaborg@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6840-0591>

Recebido em: 21/06/2021 – Aceito em 23/07/2021

Resumo: O estudo sobre as origens da formação da paisagem cultural de Ouro Preto, antiga Vila Rica, analisa alguns vestígios relevantes registrados por respeitados estudiosos do tema como o arquiteto e escritor Sylvio de Vasconcellos. A ocupação e consolidação teve sua origem vinculada às descobertas de reservas auríferas e de outros minerais entre o final do século XVII e parte do século subsequente. As configurações, como no caso dos arraiais que resultaram na conformação cidadina, ocorreram de forma longilínea, espreada, sem definição de um centro polarizador ou dotado de centralidade. O crescimento desses arraiais dinamizados pela prosperidade socioeconômica culminou na constituição de uma primeira paisagem da vila. A definição do traçado, a topografia peculiar, a constituição da arquitetura religiosa e civil, entre outros fatores, vão condicionar a formação de uma paisagem cultural singular.

Palavras-chave: Configurações, cidade, paisagem, barroco, arraiais.

Abstract: The study on the origins of the formation of the cultural landscape of Ouro Preto, formerly Vila Rica, analyzes some relevant vestiges recorded by respected scholars on the subject such as the architect and writer Sylvio de Vasconcellos. The occupation and consolidation had its origins linked to the discoveries of gold reserves and other minerals between the end of the 17th century and part of the subsequent century. The configurations, as in the case of the villages that resulted in the city's conformation, occurred in a long, sprawling way, with no definition of a polarizing center or endowed with centrality. The growth of these camps, boosted by socioeconomic prosperity, culminated in the creation of the village's first landscape. The definition of the layout, the peculiar topography, the constitution of religious and civil architecture, among other factors, will condition the formation of a unique cultural landscape.

Keywords: Settings, city, landscape, baroque

Introdução

¹ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²PIRES, P. dos Santos. A paisagem rural como recurso turístico. In: RODRIGUES, A. B. (Org.) Turismo Rural: práticas e perspectivas. São Paulo: Contexto, 2003. p. 117-132.

³SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1996.

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

Algumas reflexões sobre a paisagem

A atratividade da paisagem natural é determinada pela unidade, força, harmonia e, sobretudo, pela beleza dos elementos naturais que a integra, havendo aí incidências tanto de permanências como de mudanças. A paisagem cultural pode ser definida por meio de legados impregnados de práticas sociais, heranças, legados de seus habitantes. Ao longo da história da região ouro-pretana as permanências no espaço e no tempo têm sido são acrescidas pela presença cada vez mais ampliada do visitante, que transforma a paisagem e simultaneamente referendadas as suas permanências.

A vivência e a experiência humanas fazem parte da paisagem e são regidas por uma percepção. Os percursos das pessoas e as práticas de atividades no cotidiano permitem que estas estabeleçam, com o local, percepções vinculadas aos domínios ótico (contemplativos) e tátil (processos de ocupação e apropriação).¹ Nas suas deambulações, as pessoas vivenciam a paisagem através de diferenciadas possibilidades. Na medida em que estes atribuem à paisagem valores e significados individualizados, registram um ato criativo em que uma mesma cena pode ser observada e interpretada a partir de inúmeras possibilidades.²

Devido a estes fatores, o conceito de paisagem tem sido utilizado de distintas maneiras e com diferentes significados. Isso se explica uma vez que a paisagem implica uma percepção sensorial e está sujeita a múltiplas interpretações pelos matizes disciplinares correspondentes. A noção de "paisagem"³ encontra suas origens tanto no termo italiano *parerga* quanto no holandês *landshaft*. *Parerga* reporta aos cenários da mitologia clássica e das sagradas escrituras, tão bem representados pelos campos idílicos e pastoris da Toscana, enquanto *landshaft* designa os campos cultivados, tomados do mar pelo trabalho humano. A paisagem, então, envolve tanto o aspecto de idealização e sublimação, quanto às diversas manifestações históricas e à própria História, ou à história de um povo. Marca nesses termos a relação dos seres humanos com a natureza, de modo que seus significados diversos propiciam diferentes formas de abordagem e de utilização desta categoria. Em se tratando da cidade de Ouro Preto, a paisagem reúne três dimensões conceituais principais: a estética ou visual, a cultural e a ecológica.

A dimensão estética pode ser considerada a mais primitiva e intuitiva e se vincula aos aspectos sensitivos e perceptivos do ser humano. Na paisagem cultural o próprio indivíduo atua como agente modificador e modelador do ambiente natural. Como lembra Lévi-Strauss,⁴ a cultura se edifica nesta passagem em que o homem, ao atribuir significado, humaniza a natureza. Nestes processos, as paisagens culturais, de geração em geração, são testemunhas da história e conformam a mimética coletiva dos lugares. Elas apresentam uma carga valorativa de sentido que ultrapassa qualquer conceito individualizado de beleza, de identidade individual ou de equilíbrio ecológico. Por seu turno, a dimensão ecológica se traduz no conjunto de inter-relações entre os seus componentes, como as rochas, águas, vegetação, relevo, dentre outros, e as estruturas constituídas pelo homem. Esta definição pode ser verificada como uma interpretação científica, visto que corresponde às transformações visuais estruturadas nas mudanças dos elementos físicos e biológicos. Nosso trabalho busca abordar alguns dos aspectos, que fizeram da paisagem ouro-pretana um legado par a humanidade.

¹LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis: Vozes, 1981.

²BAETA, Rodrigo Espinha. Reflexões sobre a crítica de cunho estético à configuração a cidade colonial brasileira, 2012, p. 6. <<http://unuhostpedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/953/928>> Acesso: 08/04/2015.

³SANTOS, Paulo. Formação de cidades no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. Apud BAETA, Rodrigo Espinha. Reflexões sobre a crítica de cunho estético à configuração a cidade colonial brasileira, op. cit., p. 6.

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

Sobre a formação da Vila

As cidades mineradoras em Minas Gerais tiveram seus processos de ocupação vinculados às descobertas de reservas auríferas e de outros minerais. Juntamente com as descobertas dos descobridores, os assentamentos eram erigidos a partir da construção de abrigos provisórios e capelas. Nestas estariam guardados e homenageados os oráculos protetores que, convencional e simbolicamente, asseguravam as conquistas. As configurações, como no caso dos arraiais que resultaram na conformação da capital da capitania Vila Rica, davam-se de forma longilínea, espraçada, sem definição de um centro polarizador. De acordo com Baeta⁵, o ensaísta e arquiteto Paulo Santos apresenta uma vasta discussão sobre os núcleos urbanos coloniais no Brasil. Neste contexto, analisa que esses sítios têm como característica evidente uma possível herança medieval (cristã e muçulmana), só teria trazido elementos positivos na construção da forma urbana.

Dentre os comentadores que mais claramente se definiram sobre os acertos e desacertos dos portugueses na construção de cidades no Brasil Colonial, assinalam-se três grupos principais. No primeiro, estão os que consideram tais cidades como não chegando a contradizer o quadro da natureza, exprimindo bem o desleixo do povoador. No segundo, estão os que encaram com complacência, como exprimindo soluções de canhestra ingenuidade do colono. No terceiro grupo estão os que consideram um progresso as cidades construídas com traçados regulares. Nós aspiramos a pertencer a um quarto grupo, partindo do princípio de que a sedução que as cidades de plano informal despertam no homem moderno, e vai ao ponto de as guindarem às altitudes de monumentos nacionais, resulta da genuinidade dessas cidades como expressão sincera da vida, e da sua autenticidade como interpretação de um sistema de conceitos urbanísticos cujas raízes recuam até os obscuros tempos da idade média peninsular - muçulmana e cristã.⁶

Segundo o autor é naquela aparente desordem, como se pode observar na configuração da então Vila Rica, que a inexistência de um traçado prévio ou de uma ideia diretriz que venha a determinar uma espacialização. Identificamos também "[...] uma coerência orgânica, uma correlação formal e uma unidade de espírito que lhe dão genuinidade. Genuinidade como expressão espontânea e sincera de todo um sistema de vida, e que tanta falta faz à cidade regular, traçada em rígido tabuleiro de xadrez".⁷

No entanto, na análise de Baeta o autor não contempla possibilidades de avaliação científica dos núcleos que não estão integrados nos processos de ordenação racional.

Na realidade, Santos afirma que a admiração suscitada por estes arraiais, vilas e cidades espontâneas, está mais ligada ao instinto e ao "bom senso" do que relacionada com o universo do conhecimento acadêmico: [Para Santos] É inútil procurar explicar, fora do plano urbanístico, a sedução que Salvador, Olinda, Ouro Preto, Parati e tantas e tantas outras cidades do Brasil Colonial nos inspiram, só porque elas não se enquadram nos

⁷ SANTOS, Paulo. Formação de cidades no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. Apud BAETA, Rodrigo Espinha. Reflexões sobre a crítica de cunho estético à configuração a cidade colonial brasileira. <<http://unuhoopedagogia.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/953/928>> Acesso: 08/04/2015. p. 7.

⁸ SANTOS, Paulo. Formação de cidades no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. Apud BAETA, Rodrigo Espinha. Reflexões sobre a crítica de cunho estético à configuração a cidade colonial brasileira, op. cit., p. 7.

⁹ MARX, Murilo. Arraiais mineiros; relendo Sylvio de Vasconcelos. Revista Barroco, Belo Horizonte, UFMG, n.15, 1990-1992.

¹⁰ SANTOS, Paulo. Formação de cidades no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. Apud BAETA, Rodrigo Espinha. Reflexões sobre a crítica de cunho estético à configuração a cidade colonial brasileira. <<http://unuhoopedagogia.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/953/928>> Acesso: 08/04/2015. p. 7.

¹¹ MARX, Murilo. Arraiais mineiros; relendo Sylvio de Vasconcelos. Revista Barroco, Belo Horizonte, UFMG, n.15, 1990-1992.

¹² MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. A fisionomia das cidades mineradoras. Belo Horizonte: CEDEPLAR / FACE / UFMG, 2001. (Textos para discussão, 163).

¹³ MELLO, Susy. Barroco mineiro. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 74.

¹⁴ BAETA, Rodrigo Espinha. Reflexões sobre a crítica de cunho estético à configuração a cidade colonial brasileira. 2012, p. 2 <<http://unuhoopedagogia.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/953/928>> Acesso: 08/04/2015.

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

tecnicismos urbanísticos deste século. (...) Se aquelas cidades agradam tanto é porque o nosso instinto e o nosso bom senso, mais que os nossos conhecimentos acadêmicos, nos dizem que as soluções delas são boas. E teremos muito a aprender estudando-as, não para copiá-las, é claro, mas para corrigir as distorções que o exagerado tecnicismo da Idade Industrial tem gerado em nós.⁸

Posteriormente a contribuição do arquiteto e pesquisador Murilo Marx,⁹ dará continuidade à pesquisas mencionadas acima. Para o autor, "visualiza inúmeras possibilidades de compreensão científica da estrutura que a cidade dita 'orgânica' adquire, recusando para a sua apreciação a simples intuição e a sensibilidade individual pregadas por Santos".¹⁰ Em sua maioria, como afirma Marx,¹¹ as cidades originavam-se de estradas, cujas margens construídas iam se transformando em suas vias urbanas. Na descrição de Monte-Mor¹² "O caminho principal ou caminhos principais, logo ou tarde, recebiam ordenações que os transformavam em espaços institucionalizados, garantindo localização privilegiada para o comércio e abastecimento[...]. As ruas representavam a continuidade das estradas que, através da aglomeração, que culminaram integrando os arraiais primitivos. "O 'crescimento em vizinhança' garantiria continuidades urbanas que modernamente se denominam 'áreas sucessivas' e se explicam pelo fenômeno da conurbação".¹³

Para Baeta¹⁴

Vasconcellos foi o primeiro a se interessar verdadeiramente pela arquitetura vernacular de Minas, bem como pelo estudo da gênese e morfologia urbana das povoações mineiras, descritas por vezes como "organismos vivos". Como Santos, o autor identificou as qualidades estéticas dos traçados não retilíneos, salientando que, na zona mineradora, tais qualidades eram acentuadas pela topografia acidentada. Segundo o arquiteto mineiro, a implantação das igrejas matrizes e das múltiplas igrejas e capelas das irmandades em largos ou em outeiros a cavaleiro das vias públicas produz belos efeitos cênicos e harmoniza-se com a paisagem natural.

A região de Vila Rica, descoberta através das entradas e bandeiras organizadas para se explorarem as riquezas do sertão, foi adentrada principalmente a partir da segunda metade do século XVII. Entre as inúmeras descobertas ocorridas no final daquele século, na notícia sobre o ouro em "grãos cor de aço" espalhou-se rapidamente. Nesse processo de descobertas e fixações, a fundação do Arraial Vila Rica, por volta de 1698, coube ao Padre João de Faria Fialho Filho, aos irmãos Camargo e ao Sr. Antônio Dias de Oliveira.

Como analisa Vasconcellos¹⁵

A topografia de Vila Rica é bastante imprópria ao estabelecimento de uma povoação. Terrenos planos naturalmente são praticamente inexistentes, e o solo, muito duro para aterros ou escavações. As ruas, localizadas nas encostas, deixam, então, de um lado, lotes com grandes aclives e, de outro, lotes com fortes declives. Essa topografia, assim difícil, explica as preferências e desapareços por diversos sistemas construtivos. Desistindo de corrigir os terrenos, alçam-se casas sobre eles, por intermédio de esteios ou

¹⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 66.

¹⁶ VASCONCELLOS, Sylvio de. Mineiridade. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 129.

¹⁷ MELLO, Susy. Barroco mineiro. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78.

¹⁸ MELLO, Susy. Barroco mineiro. op. cit., p. 78.

Dossiê:

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

pilares e, para facilitar estas elevações, preferem-se as estruturas autônomas, de madeira ou, pelo menos, mistas, em virtude de as construções de estruturas (paredes) maciças, que distribuem uniformemente as cargas no chão, em fundações mais ou menos contíguas, exigirem, de preferência, terrenos planos.

A formação do arraial foi agilizada pelo intenso afluxo populacional voltado para a exploração do minério. Vasconcellos¹⁶ considera que as cidades voltadas para a mineração não tiveram infância: "Nasceram como a Deusa de Atenas, já feitas e armadas. O povoamento se fez com gente passando por todos os estádios de civilização, desde o elemento bárbaro dos índios e africanos, até os mais esclarecidos letrados desse tempo". Diante de tão singular processo de formação e organização sócio espacial, o povoado foi elevado à categoria de vila em 1711, tornando-se depois, em 1720, capital da Capitania das Minas Gerais.

Mello¹⁷ demonstra que sua evolução deu-se "a exemplo da urbanização das vilas do ouro, não só por se localizar em área de topografia particularmente acidentada – típica, aliás, dos grandes depósitos auríferos – como por ter sido resultante da integração dos diversos arraiais que, dispostos linearmente, foram se agrupando de forma espontânea para se consolidar no povoado". Dessa maneira, a ocupação e desenvolvimento da vila deram-se nos caminhos e direcionamentos dos vales de córregos. Posteriormente, o processo foi avançando para as áreas topograficamente mais elevadas, predominando na paisagem do povoado formado pelos antigos arraiais.

Circundada por duas serras, a paisagem da então Vila Rica poderia ser caracterizada como

um povoamento esparso, [cujo movimento] subia e descia [as cumeeiras dos morros, "começando em um ponto alto conhecido como Cabeças, para daí descer até o Pilar, subindo novamente pelo morro de Santa Quitéria (onde hoje se situa a Praça Tiradentes) e voltando a descer para Antônio Dias, de onde subia vertiginosamente até Santa Efigênia, para tornar a descer rumo ao Padre Faria".¹⁸

O processo de ocupação inicial resultou também na configuração de "[...] vazios deixados entre o solo e o piso alto são utilizados, principalmente em lotes em aclave, instalando-se lojas no térreo".¹⁹ Em relação aos arruamentos, "a Vila tem uma configuração linear apegada à estrada tronco que, aos poucos, se corrige em trechos de melhor traçado, em geral mais alto que os trechos primitivos, atalhando-os e ao mesmo tempo acompanhando a marcha das minerações que, a princípio apegado aos vales profundos, foram depois galgando serra. Todas as igrejas e edifícios principais da vila balizam esta rua tronco, com poucas exceções".²⁰

Vários caminhos configuravam na malha em formação, conformando suas primeiras hierarquias viárias. A estrada-tronco tornou-se a mais importante, uma vez que interligava as matrizes do Pilar, de Antônio Dias e de Santa Efigênia, funcionando como o espaço central de uma malha rizomática que se conurbava a partir dos principais arraiais — Padre Faria, Antônio Dias, dos Paulistas, Santana, Taquaral, Bom Sucesso, São João e Ouro Podre. Posteriormente denominada Rua Direita, suas ramificações expandiram-se rumo a Antônio Dias e Padre Faria através de inúmeras

¹⁹VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 466.

²⁰VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica. op. cit., p. XX.

²¹VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica. São Paulo: Perspectiva, 1977.

²²VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica. op. cit., p. 79.

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

ruas, becos, travessas e pontes.

O eixo longitudinal da povoação e as suas ruas mais importantes fazem-se no mesmo sentido do vale e da serra do Ouro Preto, vencendo, com inadequada valentia, as ondulações dos contrafortes que se antepõem à diretriz estabelecida, sem maior obediência, como seria desejar-se, à topografia do lugar. Raramente procuram adaptar-se às curvas de nível do terreno, só aproveitadas quando impostas por interesse especial, tal o caso da Rua do Rosário. Em geral, não atendem às conveniências dos planos naturais, amenizando-se apenas, nas ladeiras, pelo colear tão característico dos caminhos abertos pelo trânsito.²¹

Vila Rica poderia ser também caracterizada como um desenho urbano de formação centrípeta, iniciado a partir dos núcleos de Antônio Dias e Pilar e suas respectivas matrizes. A configuração acentuadamente linear da Vila definiu um eixo longitudinal — onde se deu a ocupação principal — e um eixo transversal secundário. A partir do movimento centrípeta e com a construção da antiga Casa de Câmara e Cadeia e, posteriormente, do Palácio dos Governadores, delimitou-se a área administrativa e definiu-se um núcleo primário que, embora não tivesse tido origem no processo de ocupação, representava uma consequência do mesmo. Dessa forma, a Praça criada como lugar central não representava um polo irradiador mas, sim, o perímetro de povoações relevantes.

A partir da segunda metade do século XVIII, a criação da praça principal transformou o quadro da aglomeração antes centrípeta. Do ponto central, a partir de fluxos centrífugos, começaram a surgir novas saídas, ramificações, ruas e caminhos. Nesse passo, o eixo rizomático deslocou-se para a primeira e expressiva centralidade — a Praça do Palácio dos Governadores e da Casa de Câmara e Cadeia. Com o enriquecimento da Vila, as melhorias urbanas proliferaram-se, definindo locais de permanência e descanso que se articulavam com as vias de passagem. Vale lembrar aqui que a ocupação predominante ocorreu no eixo longitudinal, cujas vias mais importantes “fazem-se no mesmo sentido do vale e da serra do Ouro Preto, vencendo com inadequada valentia as ondulações dos contrafortes”.²²

Tinha-se, nesse aspecto, uma ocupação tecnicamente desconectada das condições topográficas. Raramente tais ocupações acompanhavam as curvas de nível do terreno, que só se aproveitavam quando já havia uma implantação especial precursora, como por exemplo a dos templos. Complementando, os arruamentos tornavam-se, muitas vezes, inacessíveis, por não acompanharem as curvas de nível.

Posteriormente, com tecnicismos mal compreendidos, são os arruamentos abertos em retas, por vezes, de tal modo íngremes que quase impossibilitam o trânsito, obrigando soluções pouco satisfatórias, como sejam os degraus que vão batizar a Rua das Escadinhas. Degraus mais largos, patamares, aparecem também compondo os planos onde assentam as construções. A passagem se faz em faixa mediana estreita que, mais tarde, com o calçamento, ainda se mantém, por tradição, compondo-se em passeios centrais, de lajes, conhecidos por capistranas.

O zoneamento é definido nas vertentes, demarcando-se através dos eixos transversais da vila, que acompanham os espigões dos contrafortes da serra do Ouro Preto e os cursos d'água que o delimitam. A zonas que se limitam com a Praça da Câmara reservam-se para as residências de classes de maiores recursos, enquanto nas zonas extremas se encontra maior pobreza. De acordo com Mello,²³ mesmo que, posteriormente, as “novas ruas fossem abertas e outras se desenvolvessem paralelamente às

²³MELLO, Susy. Barroco mineiro. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 81.

²⁴VASCONCELLOS, Sylvio de. Mineiridade. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p.84.

²⁵BOSCHI, Caio B. Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Atica, 1986.

²⁶LEMOS, Celina Borges; ALBANO, Maria Celina. Entre os limites do passado e as demandas do futuro: uma análise da cidade histórica de Ouro Preto, Minas Gerais. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, PUC-MG, v.2, n.2, p.87-113, ago. 1994.

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

mais antigas, incluindo becos e vielas que indicavam tanto maior progresso quanto uma tendência centrífuga, Vila Rica manteria sempre sua configuração linear, tão própria das vilas do ouro".

Considerando esses fatores havia uma tendência a "centripetar" o agrupamento humano e não, a difundi-lo, como em outros padrões de povoamento ocorridos, nos séculos XVII e XVIII, em Minas Gerais.²⁴ Tais afirmações apontam para características que atribuíam a vila tanto uma originalidade como uma singularidade.

Vila Rica e a conformação definitiva do seu traçado, da arquitetura e das características urbanas

O desenvolvimento da cidade sempre esteve vinculado às suas reservas auríferas que, gradualmente, passavam a chamar cada vez mais atenção da Coroa Portuguesa. No entanto, o fausto e a opulência registrados ao longo do século XVIII na então capital da Capitania deveriam-se mais às comunidades leigas do que ao Estado Português.²⁵ Essas comunidades foram responsáveis, em grande parte, pelas funções urbanas vinculadas tanto à produção quanto às representações espaciais. O *ethos* da cultura barroca passou a elucidar as experiências estruturadas nos espaços de representação e as próprias representações do espaço. Tais virtualidades criaram prospecções que marcaram a paisagem cultural do núcleo original e nela prevaleceram. Nesse contexto, através da arquitetura e da formação final do desenho do núcleo urbano, pululavam acontecimentos ancorados na ideia de mundanismo e transcendência.²⁶

A chegada do século XIX marcou definitivamente a Vila, devido às inúmeras transformações, até então inusitadas, que a capital vivenciou. Por um lado, encontrava-se instalado um quadro socioeconômico alarmante devido à decadência da exploração do ouro, já anunciada na segunda metade do século XVIII. Simultaneamente, à medida que novas condições materiais se impunham, Vila Rica submetia-se também aos desafios da modernização, impetrados especialmente com a presença da corte imperial portuguesa no Brasil. A antiga vila, então sede da capitania, foi promovida à condição de capital da Província de Minas Gerais, definindo uma nova fase na sua história.

Em 1823, a vila foi elevada à categoria de cidade, tornando-se a Imperial Cidade de Ouro Preto, o que coincidiu com inúmeras transformações socioeconômicas e urbanas já efetivadas e ocasionou outras tantas novas. Com o declínio da exploração mineral, rompeu-se o circuito do comércio continental, e parte da província mineira teve ampliadas as suas atividades econômicas rurais.

Vila Rica registrou, no século XVIII, uma autenticidade criativa, revelada através da arquitetura, das artes, da cultura e da vida urbana. As inúmeras e sofisticadas construções religiosas e civis, o casario e as intervenções urbanas configuraram no local uma cartografia singular. A sua condição de modernidade exibiu um:

*quadro urbano marcado pela qualidade do padrão construtivo, pela existência de equipamentos urbanos e, sobretudo, pela diversidade e qualidade das manifestações artísticas e profissionais típicas das civilizações urbanas – a música, o teatro (a Casa de Ópera de Ouro Preto é de 1769), a escultura, a pintura, a literatura, as práticas médicas, os ofícios jurídicos etc.*²⁷

²⁷ PAULA, João Antônio de. Raízes da modernidade em Minas Gerais. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.47.

²⁸ VASCONCELLOS, Sylvio de. Mineiridade. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p.33.

²⁹ WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade; na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³⁰ VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 83.

³¹ VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica.op. cit., p. 84.

Dossiê:

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

A paisagem cultural elucidada tinha como referência uma civilização urbana cujo *modus vivendi* fora condicionado por uma cultura barroca. Para Vasconcellos,²⁸ os mineiros procuravam o futuro, e dramas ou honras pregressas não lhes interessavam muito: “nas Minas, o lusitano arcaizado e o negro tribal se transformam, despertados por ilusões que suplantam desesperos, arrancados do chão de seu labor rotineiro, de seus costumes, de seus serões tranquilos, para um novo papel, um novo cenário, uma nova peça do teatro da vida”. Dessa paisagem configurou-se um cenário barroco que tinha como expressão máxima a “liberdade criativa” tanto daqueles que a habitavam quanto dos que estiveram voltados para sua produção simbólica.

A Imperial Cidade mineira assemelhava-se, em alguns aspectos, às cidades inglesas que tiveram expressivo desenvolvimento no período setecentista. Ao analisá-las, Williams²⁹ afirma que, no processo de desenvolvimento, as cidades adquiriam uma nova paisagem, aliada a um novo tipo de sociedade. A agilidade com que tal fenômeno ocorria dificultava uma separação nítida entre o que era novo em suas imagens e aquilo que permanecia enquanto referência tradicional. Em termos de organização social, Ouro Preto caracterizou-se, na segunda metade dos oitocentos, por contrastes entre o verdadeiramente antigo e o novo e entre a riqueza e a pobreza, contrastes estes já apontados também em relação à experiência do consumo. As diferenças eram intensas e problemáticas, visto que os resultados da ocupação citadina, configurados na segunda metade do século XIX, reuniam escritas vinculadas a uma interação entre a cidade santa e a cidade ímpia. Inicialmente, essas diferenças fizeram-se perceptíveis no zoneamento urbano, que teve suas origens nas vertentes onde se demarcaram os eixos transversais, incorporando os espigões dos contrafortes da Serra do Ouro Preto e os cursos d’água que os delimitam.³⁰

Conformando uma rede, o funcional, o ótico e o simbólico definiam uma articulação entre as zonas ou regiões onde se destacavam pontes, chafarizes, largos e outeiros. A primeira zona iniciava-se na ponte do Passa-Dez, atingindo o outeiro das Cabeças;

a segunda, daqui à ponte do Caquende ou do Rosário; a terceira, desta à São José; a quarta, até a Praça. Descendo para Antônio Dias, a quinta zona [compreendia-se] entre a Praça e a Ponte dos Suspiros, de Marília ou de Dirceu; a sexta [ia] desta última ao Alto da Cruz — Santa Efigênia; e a sétima e última, deste outeiro à Ponte do Padre Faria.³¹

A Praça Tiradentes, antiga Praça dos Inconfidentes, reunia atividades e serviços públicos, comerciais e habitacionais voltados para os setores mais privilegiados. Suas funções e representações prolongavam-se nas espacialidades a ela contíguas, que também eram ocupadas por atividades comerciais dispersas. Estas se apresentavam de forma mais concentrada e diversificada nas vias São José, Direita e Cláudio Manuel. Esse processo ocupacional teve continuidade nos oitocentos, quando se verificou uma presença ainda mais concentrada da ocupação profana dos setores comerciais, tanto dos modernos quanto dos mais tradicionais. Marcado por uma outra temporalidade, o cenário ouro-pretano de serviços continuava a oferecer ofícios tradicionais especializados por vias, becos e ladeiras.

A busca pela modernização tem especial registro quando se consideram a arquitetura e sua missão renovadora. Uma de suas primeiras referências nesse percurso foi notabilizada pela construção da Casa dos Contos e da Casa de Câmara e Cadeia, ainda no final do século XVIII. Dotada de linhas estéticas neoclássicas, a

²⁸ MELLO, Susy. Barroco mineiro. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 178.

³³ BRENNNA, Giovanna Rosso del. Medieval ou barroco? Proposta de leitura do espaço urbano colonial. Revista Barroco. Belo Horizonte, UFMG, n.12, 1982-1983, p.141-145.

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

antiga penitenciária instituiu uma relação simbólica com a praça e a paisagem cidadina.³²

Ao lado dessas definições, tornou-se manifesta uma maior preocupação, por parte do poder público, com os arruamentos, os aforamentos e os projetos voltados para construção de edificações. Nesse sentido é relevante destacar o interesse dos dirigentes pela eficiência e beleza da paisagem urbana. Ainda que acompanhassem o espírito da época, tais intenções e deliberações não foram implementadas no seu conjunto, devido à ausência de uma gestão urbana efetiva. As intenções de ordenamento e requalificação das áreas e regiões adquiriram maior relevância na segunda metade do século XIX, coincidindo com transformações socioeconômicas e políticas que alcançaram seu ápice no início do período republicano.

Os desdobramentos e a formação da paisagem mais recente a as imagens dos seus percursos nos dias atuais.

A cidade santa e a cidade ímpia que se configuraram na ocupação hierarquizada eram perceptíveis através de vários pontos e eixos que intercalavam percursos contínuos e descontínuos. A sequência do casario, seccionada por edificações notórias, e a intrépida topografia compunham a cartografia urbana provincial. Desveladas por artificios, as intenções e produções do espaço tinham os seus destaques nas "falantes" localizações urbanas das vias, largos, praças e outeiros.

O sentido da paisagem cultural de Ouro Preto demonstrava uma dinâmica ambígua e instigante. Dotado de focos persuasivos, o conjunto de imagens, como num jogo dramático, enunciava uma transversal de agenciamentos. Estes eram condicionados por referências da beleza natural do sítio, e o seu desvelamento era desenhado nos artificios da arquitetura e da conformação cidadina. A panorâmica urbana desvelava-se como uma montagem cênica composta pela exaltação do infinito e pela simulação do real. Ao tratar das características barrocas de alguns sítios históricos brasileiros, Brenna³³ afirma que o "caráter medieval" da cidade colonial deve ser libertado das suas conotações negativas, já que revela mais o conceito de um urbanismo orgânico, dotado de coerência imagética e alta qualidade visual. A autora complementa, dizendo que se faz perceptível em alguns exemplos brasileiros, entre os quais se pode incluir Ouro Preto, a implantação de um discurso espacial barroco dotado de qualidade visual e integrado a estruturas urbanas de formação espontânea e semi-espontânea.

Distanciando-se da noção do barroco europeu, o urbanismo autenticamente barroco, independentemente de sua escala, entre outros pontos, baseia-se na construção de organismos dinâmicos, policêntricos e abertos. Considerando a dimensão cênica barroca de Ouro Preto, tanto a topografia irregular e exuberante quanto as condições centrípeta e centrífuga da formação de seu desenho, ocupação e arquitetura contribuem para o entendimento da paisagem. O processo de ocupação baseado no conglomerado e na aglomeração de antigos arraiais, que se deu de forma semi-espontânea, encontrou seu ideal perspectivo na cultura barroca. Entre as perspectivas resultantes dos eixos prospectivos, a cidade distinguia-se das outras aglomerações urbanas, entre vários fatores, pelo seu caráter insular, conseqüente à conurbação centrífuga do século XVIII.³⁴

A panorâmica ouro-pretana enunciava um conjunto de instituições que definiam a paisagem cultural. Ligada aos gêneros da pintura, esta "vem ampliando seu

³⁴ LEMOS, Celina Borges, ALBANO, Maria Celina. Entre os limites do passado e as demandas do futuro: uma análise da cidade histórica de Ouro Preto, Minas Gerais. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, PUC-MG, v.2, n.2, p.87-113, ago. 1994.

³⁵ ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. Revista do Patrimônio Histórico. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 24, p.205-219. ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. op. cit., p. 205-219.

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

significado, até o ponto de incluir uma apreciação da cultura material, do 'texto' e do processo social.³⁵ Do ponto de vista mais amplo, a paisagem era histórica e vinculava-se a uma ordem social existente, referindo-se tanto à chancela especial de instituições dominantes na topografia natural quanto ao terreno social e ao conjunto inteiro do ambiente construído.³⁶ O século XIX definiu um período histórico em que Ouro Preto esteve submetida a um poder assimétrico, registrado nos contrastes marcantes do seu conjunto visual. Pontos e eixos contrastantes e convergentes da paisagem urbana expressavam paradigmaticamente a forma como coexistiam as configurações sociais dos destituídos e instituídos de poder. Perpassando materialidades e artifícios, a cidade e a arquitetura exibiam inovações inseridas nos processos de apropriação sociocultural.

Referencias Bibliográficas:

- BAETA, Rodrigo Espinha. Reflexões sobre a crítica de cunho estético à configuração a cidade colonial brasileira, 2012, p. 6. < <http://unuhoopedagogia.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/953/928>> Acesso: 08/04/2015.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSCHI, Caio B. Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.
- BRENNA, Giovanna Rosso del. Medieval ou barroco? Proposta de leitura do espaço urbano colonial. Revista Barroco. Belo Horizonte, UFMG, n.12, 1982-1983, p. 141-145.
- LEMOS, Celina Borges; ALBANO, Maria Celina. Entre os limites do passado e as demandas do futuro: uma análise da cidade histórica de Ouro Preto, Minas Gerais. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, PUC-MG, v. 2, n. 2, p.87-113, ago. 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis: Vozes, 1981.
- MARX, Murilo. Arraiais mineiros; relendo Sylvio de Vasconcellos. Revista Barroco, Belo Horizonte, UFMG, n.15, 1990-1992.
- MELLO, Susy. Barroco mineiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. A fisionomia das cidades mineradoras. Belo Horizonte: CEDEPLAR / FACE / UFMG, 2001. (Textos para discussão, 163).
- PAULA, João Antônio de. Raízes da modernidade em Minas Gerais. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PIRES, P. dos Santos. A paisagem rural como recurso turístico. In: RODRIGUES, A. B. (Org.) Turismo Rural: práticas e perspectivas. São Paulo: Contexto, 2003.
- SANTOS, Paulo. Formação de cidades no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1996.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. Mineiridade. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade; na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. Revista do Patrimônio Histórico. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 24, p.205-219.

A Pintura do Zimbório da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo The Dome Painting of the Church of the Venerable Third Order of Saint Francis of Penance of the City of São Paulo

Myriam Salomão

Doutora em Arquitetura pela Universidade de São Paulo
Professora de Design pela Universidade Federal do Espírito Santo
myriamsalomao@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7479-8612>

Recebido em: 06/07/2021 – Aceito em 28/08/2021

Resumo: O presente texto é uma análise da pintura existente no zimbório da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo, localizada ao lado da igreja conventual, destacando suas particularidades em relação às demais representações franciscanas realizadas no Brasil. O conjunto é formado por seis painéis em forma de trapézio, com pinturas que simbolizam os Estigmas, as Virtudes Teológicas, o Hábito, as Regras, a Santíssima Trindade e os Votos, rodeando um painel circular central com o símbolo franciscano: dois braços cruzados sobre uma cruz, circundados por anjos.

Palavras-chave: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, São Paulo, Brasil. Pintura colonial. Restauro de pinturas.

Abstract: This paper is an analysis of the existing paint on the dome of the Church of the Venerable Third Order of San Francisco of the São Paulo city, located next to the convent church, highlighting their characteristics in relation to other Franciscan representations made in Brazil. The ensemble is formed from six panels in a trapezoid shape, with paintings that symbolize the Stigmata, the Theological Virtues, the Habit, the Rules, the Holy Trinity and the Votes, surrounding a central circular panel with the Franciscan symbol: two crossed arms over a cross, surrounded by angels.

Keywords: Church of Third Order of San Francisco, São Paulo, Brazil. Colonial painting. Restoration-sofpainting.

Introdução

As ordens religiosas que vieram de Portugal para o Brasil desde o século XVI, tiveram participação importante e ativa na arquitetura, na imaginária, na pintura e na arte sacra em geral. Cada uma contribuiu de maneira específica e diferente de acordo com o seu pensamento religioso, ou seja, essa produção artística manifestou-se através de diversos discursos, além das características do público a quem se destinava, sendo possível reconhecer as diferenças entre as imagens vinculadas às distintas ordens, bem como as especificidades de cada um: carmelitas, beneditinos, jesuítas e franciscanos.

Durante os séculos XVII e XVIII as manifestações artísticas mais importan-

¹ PFEIFFER, Wolfgang; TIRAPPELLI, Percival. As mais belas igrejas do Brasil / The most beautiful churches of Brazil. São Paulo: Metalivros, 1999, p.14. (edição bilingue português / inglês)

² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

³ ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 2006.

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

tes, quase que exclusivamente de caráter religioso, chegaram por meio de fontes de Espanha e Portugal baseadas nos exemplos de Roma, centro do mundo católico.¹ A descoberta de ouro no final do século XVII na região das Minas Gerais provocará a interiorização econômica e cultural e o estilo rococó, já introduzido na decoração das igrejas do Rio de Janeiro no início do século XVIII, assumirá características próprias na decoração das igrejas construídas pelas ordens terceiras e confrarias.²

A produção artística paulista do período colonial distingue-se em relação às demais regiões brasileiras por diversos fatores, entre eles o seu relativo isolamento geográfico até o início do século XIX, gerando uma sociedade com interesses econômicos específicos e diferenciados do restante da colônia e que nem sempre teve como arcar com as despesas da manutenção de uma atividade artística constante na capitania. Contudo, o estudo de Maria L. V. Araújo³ sobre a circulação da riqueza entre os paulistanos na primeira metade do século XIX sugere uma revisão deste quadro, indicando alta concentração de bens em poucas famílias paulistanas desde o século XVII, além de relatar as histórias de vida dos antigos paulistanos.

No ano de 1937, Mário de Andrade nos lembra de que "no período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera."⁴atentando para o fato de que, no caso de São Paulo, o critério de julgamento tem de ser outro. Etzel fala de verdadeiras "joias de família"⁵ que, por suas particularidades tão próprias, devem ser entendidas e analisadas em seu contexto, pois constituem "um núcleo característico, do Brasil-colônia: fechado, independente, agressivo e cioso de sua liberdade total".⁶

Partindo dessas duas considerações, a de Mário de Andrade e a de Eduardo Etzel, o presente texto é uma análise da pintura realizada no zimbório da Igreja Ordem Terceira da Penitência de São Francisco das Chagas, localizada ao lado da igreja conventual franciscana no centro da cidade de São Paulo, destacando suas particularidades e relações com outras representações franciscanas sobre o mesmo tema realizadas no Brasil e aos modelos iconográficos vindos da metrópole, possibilitando também uma interpretação do tema segundo a região brasileira em que eram produzidas.

Franciscanos no Brasil

Inicialmente é preciso pontuar que a Ordem Franciscana marcou presença no Brasil desde o descobrimento, pois Frei Henrique Soares de Coimbra, o superior dos missionários que vieram na expedição com Cabral, era franciscano, e aqui rezou a primeira missa. Os primeiros conventos franciscanos brasileiros foram construídos no início do século XVII. Desse período, restaram apenas referências iconográficas por meio de pinturas holandesas, como aquelas gravuras presentes no livro de Kaspar von Baerle.⁷ Os pintores holandeses aqui estiveram acompanhando a missão de Maurício de Nassau (1630-1654), quando na ocasião os invasores, protestantes, destruíram inúmeros conventos e igrejas de Olinda.⁸

Assim que os holandeses foram expulsos, iniciaram-se as reconstruções com novos riscos, fazendo surgir no Nordeste uma escola ímpar de arquitetura. Suas construções iniciavam-se pelo convento para logo abrigar os frades; a igreja era posterior, fazendo com que o programa de construção fosse muito demorado. Ge-

⁴ ANDRADE, Mário de. A Capela de Santo Antônio. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 1, p. 119-126, 1937, p. 119.

⁵ ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1974, p. 132.

⁶ ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil: psicologia..., op.cit, p. 133.

⁷ Escreveu um relato do Império colonial holandês no Brasil, inspirado pela atuação de Maurício de Nassau em Recife. Denominado "História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil e Noutras Partes sob o Governo de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange ("CasparisBalaei, Rervm per octennivm in Brasíliá et alibinupergeftarum, Sub Praefectura Illfriffimi-Comitis I. Mavritii, Nassoviae, &c. Comitit, Nunc VefallaeGubernatoris&EquitatusFoederatorumBel-friffrordd. FubAvriacoDuctorit, Historia". Amsterdã, 1647), contém grande número de mapas e ilustrações da região.

⁸ BARDI, Pietro Maria. História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

⁹ BAZIN, Germain. A Arquitetura Religiosa e Barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1983, vol. I, p.142.

Dossiê:

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

ralmente possuem nave única, com interior sóbrio, um altar-mor, dois altares no arco-cruzeiro, um púlpito e um arco que se abre para a capela perpendicular, do lado do Evangelho, para abrigar a ordem terceira, que possuía um altar principal e dois laterais.⁹

Em São Paulo, a partir de metade do século XVIII, inúmeras construções civis do governo foram iniciadas em São Paulo, assim como a reedificação de suas igrejas, obras que possibilitaram contratos para um grupo cada vez mais numeroso de artistas. Nessa conjuntura histórica, cujo ponto de partida foi a administração entre os anos de 1765 a 1775 do Morgado de Mateus, no momento de restauração da capitania, as ordens religiosas regulares dos carmelitas, beneditinos, franciscanos e as respectivas ordens terceiras foram as responsáveis pela maioria das contratações de serviços de reedificação, pintura e ornamentação de suas igrejas. Esse aumento de atividades artísticas nas igrejas e conventos está registrado no seguinte trecho da carta que o Morgado de Mateus mandou, em 1766, para Pombal, então Conde de Oeiras, descrevendo a cidade e citando reformas e construções nos edifícios religiosos:

[...] Está edificada a cidade de São Paulo, no meio de uma grande campina em sítio um pouco elevado, que a descobre toda em roda.[...] todas as paredes dos edificios são de terra; os portais e alisares de pau, por ser muito rara a pedra, mas não deixa de ter conventos, e bons templos, e altas torres da mesma matéria com bastante segurança e duração; os mais suntuosos e melhores são a Sé, este colégio que foi dos Jesuítas, especialmente o seminário em que estou aquartelado, a Igreja do Carmo, e seu convento que se está reedificando, a de São Bento, que não está acabada, e o de São Francisco que é antigo, e o pretendem reformar [...].¹⁰

Igreja de São Francisco (1647)

Para o historiador franciscano, frei Adalberto Ortmann¹¹, essa é uma construção que conserva suas proporções e internamente apresenta ornamentação harmônica apesar de realizada em diferentes períodos. No forro da nave há representações de cenas da vida de São Francisco executadas em tinta a óleo com data de um restauro executado em 1953, sem notícias de que teriam sido salvas do incêndio de 1880 e restauradas ou se foram recriadas.

Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1676)

Em São Paulo, assim como nos principais conjuntos franciscanos do Brasil, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência constitui um relevante conjunto artístico e arquitetônico com a igreja conventual. Um manuscrito existente no convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, denominado *Memória sobre a fundação do Convento de São Francisco de São Paulo*, escrito em 1743, menciona a igreja dos frades franciscanos paulistanos e também a Capela da Fraternidade da Ordem Terceira: "Neste Convento se acha cita hua capela cujo arco está na parede da nossa Igreja, a qual pertence à Ordem Terceira da Penitência."¹² Durante um pouco mais de um século, os terceiros usaram uma capela construída em 1676 e tendo decidido fazer uma capela maior, pediram aos superiores da Província um pedaço de terreno que lhes foi concedido na sessão de 25/11/1783.

A planta em cruz latina é decorrente da adaptação de 1787 que o arquiteto frei

¹⁰ TOLEDO, Benedito Lima. São Paulo três cidades em um século. São Paulo: Cosac Naify / Livraria Duas Cidades, 2004, p.11.

¹¹ ORTMANN, Frei Adalberto O.F.M. História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783. Rio de Janeiro: DPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1951. (Publicação n. 16)

¹² ORTMANN. História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência..., op.cit, p. 87.

¹³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio. 2005, p.651.

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

Antônio de Sant'ana Galvão realizou na antiga capela, gerando um espaço octogonal com o forro e o zimbório na cobertura. Não temos como saber por que a forma octogonal foi escolhida pelo arquiteto, mas sabemos que ela simboliza a ressurreição e evoca a vida¹³, tanto que nas igrejas católicas também as pias batismais têm frequentemente uma base de forma octogonal, ou são erigidas sobre uma rotunda de oito pilares. Benedito Lima de Toledo chama atenção para essa adaptação no eixo principal que frei Galvão repete também no edifício da igreja do convento da Luz:

As duas igrejas têm planta octogonal da qual saem corpos laterais. Ambas mudaram de eixo principal. O eixo da Capela Terceira era perpendicular à parede lateral da Igreja de São Francisco, como já foi dito; posteriormente, ficou perpendicular ao Largo. Isso pode ser percebido pela posição do altar de Nossa Senhora da Conceição, altar-mor original, executado em 1735, que hoje fica à direita de quem entra. [...] Nos dois casos, a mudança de eixo fica quase imperceptível, certamente pelo fato de tratar de planta octogonal.¹⁴

É a igreja que guarda o maior conjunto de pinturas atribuídas ao pintor José Patrício da Silva Manso, além de ser a única igreja que possui documentação completa da construção, dos numerosos trabalhos de reforma e dos acréscimos a que foi submetida no decorrer dos séculos. Foi intensa a produção pictórica para a capela dos Terceiros e suas dependências e, por meio das pesquisas de frei Adalberto Ortman¹⁵ conheciam-se os nomes dos pintores João Pereira da Silva, José Patrício da Silva Manso e um terceiro com o apelido de "Quadros" que necessita de mais pesquisa sobre sua existência.

A esse conjunto de pintores, Maria Lúcia Fioravanti em sua dissertação de mestrado sobre as fontes e mentalidades franciscanas em São Paulo, aponta mais um pintor: Manoel da Costa. Seu nome que já era mencionado por Ortman, foi localizado durante sua pesquisa no arquivo da Ordem Terceira Franciscana no Livro de Receita e Despesas (início em 1782/83), na página 62 v., que contém o registro do pagamento, feito ao pintor Manoel da Costa (ou Manoel da Costa Vale), pela pintura do zimbório, (1798/1799): "[...] Que se pagou ao Pintor Manoel da Costa de pintar o Zimbório 20\$000[...]"¹⁶

Outro aspecto importante em relação a esse pintor e que exige uma pesquisa mais aprofundada sobre sua origem e atuação na cidade de São Paulo, é uma anotação apresentada por Mario de Andrade de pagamento feito a Manoel da Costa, no período de 1793/94, que consta dos livros do Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo: "[...] pintor Irmão Manuel da Costa, de ouro, preparos e feito de dourar uma cruz para o altar-mor [...]"¹⁷

No presente texto, trataremos de sua pintura feita aos terceiros franciscanos para os painéis trapezoidais ao redor de uma pintura central que compõem o zimbório [Fig. 01]. A reforma realizada e que deu origem a essas pinturas está registrada no Capítulo VIII do Livro de Despesas e Receitas, do arquivo da Ordem Terceira:

[...] 4º Livro de Termos.

[...] fº 26 r 19 /4/ 1799 Têrmo de Mesa para reforma da obra do zimbório

¹⁴ TOLEDO, Benedito Lima de. Frei Galvão: arquiteto. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p.50 a 52.

¹⁵ ORTMANN. História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência..., op.cit., p.92.

¹⁶ FIORAVANTI, Maria Lúcia Bigueti. A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade. (Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 137.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno de Monte Carmelo. Rio de Janeiro: SPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1945, nota 43, p.182 (Publicação n. 14)

¹⁸ ORTMANN. História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência..., op.cit. p.334 a 335.

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

que se achava demolido e podre.

[...] Irmão ministro, o tenente – coronel José Mendes Costa, por este proposto, que sendo obrigado a mandar trabalhar no zimbório da capela desta Ordem, pelo dano que nele se observa, foi ele achado inteiramente podre e danificado, ameaçando total ruína pela observação que nele fizeram vários mestres carpinteiros e ultimamente o sargento-mor João da Costa, engenheiro de sua majestade, [...] e assentaram que se fechasse o telhado na forma do corpo da igreja, e que se abriam duas janelas em correspondência aos dois painéis, que ficam na frente do arco do altar da Conceição e do arco que passa para a igreja dos Rdos. Religiosos, nos quais se poriam vidraças no lugar dos mesmos painéis para dar claridade em compensação da que há de faltar pela que entrava pela cabeça do zimbório, [...].¹⁸

Ou seja, nesse local já havia painéis de madeira que já poderiam ter essa forma octogonal e, uma vez que estavam apodrecendo, em 1799 dois painéis foram retirados e substituídos por vidraças. Seis painéis em forma de trapézio, com pinturas que simbolizam os Estigmas, as Virtudes Teológicas, o Hábito, as Regras, a Santíssima Trindade e os Votos rodeando um painel circular central com o símbolo franciscano, dois braços cruzados¹⁹ sobre uma cruz, circundados por anjos. Todas as pinturas têm igualmente fundo azul com estrelas na cor amarela.



Figura 01: Zimbório octogonal com pintura central e nos seis painéis trapezoidais. Foto: Myriam Salomão, 2014.

Os Estigmas – As Virtudes Teológicas – O Hábito

Essas três pinturas que compõem a cúpula apresentam “cintas parlantes”, com as palavras: *Os Estigmas*, *As Virtudes Teológicas* e *O Hábito*, ou seja, realçando símbolos franciscanos [Fig. 02]. No painel correspondente ao episódio em que Cristo imprime em São Francisco as chagas existem dois anjos, um de pele branca e outro de pele negra, ambos ladeados por dois querubins apontando para um círculo rodeado de raios na cor amarela, onde se vê cinco chagas pintadas na cor vermelha. Ao lado, representando as virtudes da fé, esperança e caridade, vemos, dentro do círculo rodeado de raios e estrelas, um coração, uma cruz e uma âncora. Nesta pintura, um dos pequenos anjos tem a pele

¹⁹ Essa representação remonta ao século XV e representa os braços cruzados de Cristo e de Francisco; o de Cristo a esquerda de quem olha, nu ou com manga mostra a chaga e o de S. Francisco sustem a cruz, aparece sempre com o hábito e é o da direita de quem olha.

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

branca e o outro é mulato.



Figura 02: Detalhe do conjunto de painéis: à esquerda, Os Estigmas; ao centro, As Virtudes Teológicas e à direita, O Hábito.

Foto: Myriam Salomão, 2014

Como nas outras duas pinturas, vemos o círculo de luz contendo a corda com nós, que faz parte do hábito franciscano, sendo que os anjos são ambos de pele branca. Representar anjos negros e mulatos faz parte da iconografia do final do século XVIII e início do século XIX, observável em pinturas de mineiros como José da Costa Ataíde e José Patrício da Costa Manso, e também na área de São Paulo com Jesuíno de Monte Carmelo. Manoel da Costa Vale encontra-se incluído nesse tipo de manifestação que evidencia a presença africana na cultura e na sociedade da época.

Os Votos – A Santíssima Trindade – As Regras

Este conjunto de pinturas teve sua composição resolvida da mesma forma que as anteriores e seus temas são: *Os Votos*, *A Santíssima Trindade* e *As Regras*, que aludem às devoções e tradições franciscanas [Fig. 03]. Na primeira representação, no interior do círculo luminoso, está pintado um ramo de lírios, para o qual apontam dois anjos, um de pele branca e um mulato, tendo ao seu lado dois querubins. Para a Santíssima Trindade, um triângulo foi pintado dentro do círculo, com os símbolos do Pai do Filho e do Espírito Santo, também rodeado por anjos. E, finalmente, no último, um livro aberto sobre uma cruz e todo circundado de estrelas, que espelha as leis que regem a Ordem.



Figura 03: Detalhe do conjunto de painéis: à esquerda, Os Votos; ao centro, A Santíssima Trindade, e à

²⁰ FIORAVANTI, Maria Lúcia Bigueti. A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo..., op.cit., p. 397-399.

direita, As Regras. Foto: Myriam Salomão, 2014

Considerações Finais

Não sabemos até o momento qual (ou quais) foi a fonte do pintor Manoel da Costa Vale, pois não foi possível localizar maiores informações biográficas. Como os conceitos devocionais eram transmitidos por livros e estatutos aos religiosos, o conteúdo das bibliotecas e arquivos dos conventos testemunha o passado cultural dos franciscanos, mas aqui também a pesquisa está se mostrando infrutífera.

Podemos afirmar que o pensamento de Frei Antonio de Sant'Anna Galvão registradosem seus manuscritos e analisados por Maria Lúcia Fioravanti²⁰ nos arquivos do Mosteiro da Luz, bem como nos arquivos da Venerável Ordem Terceira, em livros de atas e de despesas e em livros de crônicas, que o principal tema franciscano remete à devoção às Chagas de Cristo e ao recebimento dos Estigmas por seu fundador [Fig. 04].



Figura 04: Painel central circular com símbolo franciscano ao centro, rodeado por querubins, nuvens e estrelas.

Foto: Myriam Salomão, 2014.

Trata-se de temas sempre privilegiados nas festas religiosas, nas procissões e nas representações artísticas. Esses documentos, registros de devoções próprias dos terceiros demonstram o grande desenvolvimento que envolveu a irmandade, acompanhando a profunda transformação pela qual passaram os paulistas, no século XVIII. Há uma singularidade na arte franciscana produzida em São Paulo, delineada por características próprias que se reflete na forma, pelo despojamento que faz parte do pensamento franciscano, aliado às dificuldades técnicas de produção artística que resultaram em composições bem diferenciadas das apresentadas pelos locais mais desenvolvidos da Colônia.

Junta-se a essa análise e considerações finais uma nova informação: a pintura que vemos atualmente nos painéis do zimbório não é a original. Documentos localizados recentemente no arquivo²¹ da irmandade, mais especificamente entre os

²¹ Cumpre esclarecer que todo o conjunto arquitetônico ficou fechado a partir de janeiro de 2008, pois o telhado apresentava risco de desabamento. Consequentemente, não foi possível consultar diretamente os documentos do arquivo e a presente informação foi repassada por um dos integrantes da irmandade, o Sr. Edmilson Soares dos Santos. Tão logo o acesso aos pesquisadores seja restituído, faremos a fotografia dos documentos.

²² Também é necessário esclarecer que o franciscano frei Adalberto Ortmann não pesquisou a documentação mais contemporânea da ordem terceira, estendendo sua pesquisa até a metade do século XIX. A pesquisadora Maria Lucia Fioravante também não estendeu sua pesquisa de mestrado, pois assim como Ortmann, considerou o período do século XVIII ao XIX como o de maior produção artística destinada a igreja dos terceiros franciscanos de São Paulo.

Dossiê:

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

anos de 1950 e 1954,²² dão conta que nesse ano, os painéis estavam em condições lastimáveis de conservação, apresentando inclusive, risco de soltarem-se do teto. Foi solicitada a presença de um restaurador para avaliar a possibilidade de aproveitamento da camada pictórica, mas não houve como resolver o problema e os painéis foram substituídos por novos. Portanto, surge uma nova pergunta e que somente a pesquisa documental poderá ajudar a resolver: a pintura realizada para os novos painéis de madeira, em substituição à antiga, é uma cópia da anterior ou uma nova interpretação para o tema?

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. A Capela de Santo Antônio. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 1, p. 119-126, 1937.
- ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno de Monte Carmelo. Rio de Janeiro: SPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1945, nota 43, p.182 (Publicação n. 14)
- ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 2006.
- BALAEI, Casparis. Rerum per octennivm in Brasília et alibi nuper gefarum, Sub Praefectura Illftriffimi Comitiss I. Mavritii, Nassoviae, &c. Comitiss, Nunc Vefallae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belfii Ordd. Fub Avriaco Ductoris, Historia". Amsterdã, 1647.
- BARDI, Pietro Maria. História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BAZIN, Germain. A Arquitetura Religiosa e Barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1983, vol. I, p.142.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos/ Edusp, 1974.
- FIORAVANTI, Maria Lúcia Bigueti. A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade. (Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 137.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ORTMANN, Frei Adalberto O.F.M. História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783. Rio de Janeiro: DPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1951. (Publicação n. 16)
- PFEIFFER, Wolfgang; TIRAPELI, Percival. As mais belas igrejas do Brasil / The most beautiful churches of Brazil. São Paulo: Metalivros, 1999.
- TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo três cidades em um século. São Paulo: Cosac Naify / Livraria Duas Cidades, 2004.
- TOLEDO, Benedito Lima de. Frei Galvão: arquiteto. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Dossiê:

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

A pintura como científica e liberal: A defesa empreendida pelo português Filipe Nunes no tratado do *Arte da Pintura, Perspectiva e Simetria*, Lisboa, 1615.*

Painting as scientific and liberal: The defense undertaken by the Portuguese Filipe Nunes in the treatise "Arte da Pintura, Perspectiva e Simetria", Lisbon, 1615.

Renata Nogueira Gomes de Moraes

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

remoraisbh@gmail.com



Recebido em: 23/07/2021 – Aceito em 28/08/2021

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre a maneira que o dominicano Filipe Nunes defendeu a pintura em seu tratado *Arte da Pintura, simetria e perspectiva*, publicado em 1615, em Lisboa, pelo impressor Pedro Craesbeeck.

Palavras-chaves: Pintura, Perspectiva e liberalidade, cientificidade.

Abstract: The objective of this paper is to discuss the way the Dominican Filipe Nunes defended the painting in his treatise *Art of Painting, symmetry and perspective*, published in 1615, in Lisbon, by the printer Peter Craesbeeck.

Key words: Painting, Perspective and Liberality.

Introdução

Antes de discorrer sobre o tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* (FIG.1), é necessário lembrar que este escrito insere-se em um universo cultural e artístico europeu, no qual era comum a produção de tratados de pintura e arquitetura. O referido tratado foi escrito pelo Dominicano Filipe Nunes, um religioso que integrou o convento de São Domingos de Lisboa a partir de 1591. Embora ele fosse escrito no final do século XVI, foi publicado somente no ano de 1615 pelo impressor Pedro Craesbeeck, um português simpático à Inquisição. Como comumente se observava em outros tratados escritos no século XVI o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* foi impresso juntamente ao *Arte Poética*, um tratado cujo objetivo foi o de ensinar a métrica. Posteriormente, em 1767 o tratado foi reeditado em razão do ambiente "científico" que caracterizou o século XVIII português, porém nesta edição excluiu-se o *Arte Poética*.

*Artigo produzido a partir da apresentação no Colóquio Internacional História da Arte - A arquitetura do engano: redes de difusão e o desafio da representação perspectica no universo pictórico barroco (2013).

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

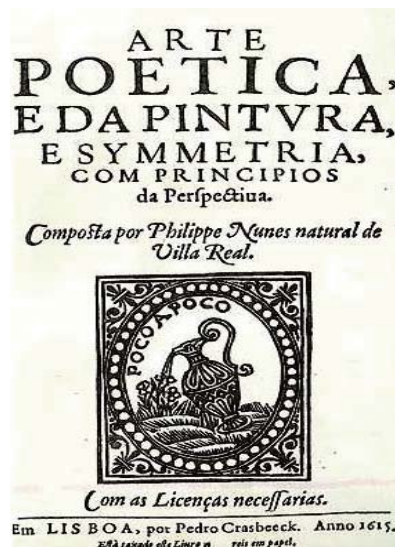


Figura 1 - Portada do tratado Arte da Pintura (1615).

Fonte: NUNES, Filipe. Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615.

Nota-se que o *Arte da Pintura* divide-se em quatro partes: 1) *Prólogo aos Pintores*, 2) *Louvores da Pintura*, 3) *Princípios Necessários a Pintura: perspectiva e simetria* 4) *Arte da Pintura*. Com efeito, na primeira parte Nunes¹ expõe seus objetivos, isto é, ensinar a arte da pintura a todos àqueles que queriam aprendê-la e ainda ressalta a importância do aprendizado dos preceitos da perspectiva e da simetria para os mestres. Prosseguindo, na segunda parte² dedica-se a defender a pintura como uma arte liberal e nobre – contrapondo àquela visão que a via como uma prática artesanal – e, para isso, o religioso sedimenta sua argumentação nos discursos dos tratadistas ibéricos e italianos. Já na terceira parte,³ Filipe Nunes apresenta a pretensão de ensinar os elementos como a perspectiva e a simetria, os quais concediam intelectualidade à prática pictórica. Na última parte,⁴ reservada ao final do texto, o tratadista cuida de demonstrar aos seus leitores a mistura de pigmentos e das tintas, a aplicação destas em determinadas peças e a maneira pela qual se poderia obter certas tintas e polimentos, orientando aos pintores por meio receituário técnico.

Diferentemente de outros poetas, tratadista e escritores portugueses, pouco se sabe acerca dos dados biográficos de Filipe Nunes, autor do *Arte da Pintura*. O silêncio que paira sobre a sua vida pode ter ocorrido por dois motivos: em primeiro lugar, em função de o estudo do seu tratado ser negligenciado por muito tempo; em segundo lugar, justifica-se pela falta de testemunhos escritos que informem sobre a sua vida, formação e seu aprendizado. Observa-se que o trabalho de Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes⁵ comprova o segundo motivo, pois, embora fosse metódico e preciso em sua pesquisa, o professor constatou dificuldades em encontrar alguns documentos, tal como o registro de batismo, o que poderia fornecer informações inéditas sobre Filipe Nunes. Embora o registro de batismo não fosse encontrado, é possível obter informações acerca do tratadista português Filipe Nunes por meio de alguns estudos, tal como o *Estudo Introdutório* da historiadora Leontina Ventura. A partir das informações trazidas naquele texto,⁶ é possível constatar que Filipe Nunes nasceu na segunda metade do século XVI, em Vila Real

¹ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

² NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. pp. 69-77.

³ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. pp. 77-100.

⁴ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. pp. 101-139.

⁵ O trabalho do professor Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes é uma referência importante para compreender o texto de Filipe Nunes. Ver: GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. Arte Poética: um tratado manuscrito de métrica. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra. Coimbra.

⁶ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 11. Pela citação existente no livro de Ventura, observa-se claramente que ela retirou essa informação do livro de José da Cunha Taborda, Regras da Pintura, de 1815. TABORDA, José da Cunha. Regras da Pintura. Lisboa: Imprensa Régia. 1815. p. 183.

⁷ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 11. loc. cit.

⁸ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 56.

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

(província de Trás-os-Montes), região norte de Portugal, sendo filho de Belchior Martins e Guiomar Nunes. É curioso o fato de ter o sobrenome de sua mãe, em uma época na qual os filhos herdavam comumente apenas o sobrenome do pai.⁷

Dadas as considerações iniciais acerca do *Arte da Pintura* e sobre o seu autor, discutiremos nas próximas linhas sobre a maneira pela qual Filipe Nunes defendeu a pintura do legado mecânico que lhe era atribuída. Nesse caso, compreende-se que afirmar a pintura como uma arte nobre e liberal, além de científica, foi sem dúvida um dos principais objetivos do Dominicano.

A pintura como uma arte liberal e nobre

A Arte, na sua pureza e perfeição, coopera para a glória e propagação do culto Divino, por meio das Santas imagens – devoções universalizantes que, reportando-nos aos objetos, salvam, iluminam guiam, confortam, perdoam. Como pintor- ou como mero padre da igreja – Nunes surge-nos elogiando, recomendando e defendendo as imagens (como já o fez os antigos Padres da Igreja, os decretos dos Concílios e os Papas).⁸

Por meio do trecho anterior, expostas na seção *Louvores da Pintura*, a pesquisadora Leontina Ventura⁹ demonstrou as intenções de Filipe Nunes. Nesse sentido, curioso ressaltar que embora fosse religioso, Nunes defendeu a cientificidade da pintura, suas regras, como também, incorporou o discurso do Concílio de Trento referente às imagens. Ademais, acredita-se que a falta de textos relativos à pintura em Portugal o motivou a defender a pintura da pecha mecânica que lhe era atribuída e por isso utilizou-se de argumentos presentes em outros tratados de pintura do período. Dessa forma, será por meio dos argumentos utilizados por Filipe Nunes que será possível perceber sua concepção de pintura e de pintor, como também, identificar os tratadistas com quem estabeleceu um diálogo.

Do mesmo modo que os tratadistas Alberti, Leonardo da Vinci, Francisco de Holanda e Gutiérrez de Los Rios, Filipe Nunes objetivou em seu tratado, *Arte da Pintura*, colocar a pintura como uma das disciplinas que compunham as artes liberais. Afinal, o que eram as artes liberais? Por estas, entende-se como os sete conhecimentos que não eram manuais, sendo divididos em dois grupos: o *Quadrivium*, composto pela geometria, aritmética, astronomia e a música, e o *Trivium*, que abarcava a gramática, a dialética e a retórica.¹⁰ A partir dessa definição, vê-se que o legado negativo sobre a pintura e seus praticantes levou Filipe Nunes a defender a crença na superioridade do trabalho intelectual sobre o trabalho manual em *Louvores da Pintura*, parte integrante de *Arte da Pintura*. Para cumprir seus objetivos, o dominicano define o que entendeu por artes mecânicas e artes liberais, porquanto Nunes compreendeu que a última exercitaria o entendimento ou o intelecto, considerado a parte livre e superior do homem. Ademais, o entendimento era uma faculdade importante, sobretudo por estimular diversas operações, tais como: aprender, compor, julgar e discorre, consideradas habilidades necessárias a outras artes e ofícios, como a arquitetura.¹¹

Outro argumento utilizado por Filipe Nunes para a defesa da pintura é o seu poder de imitação. Acredita-se que, assim como a pesquisadora Raquel Quinet¹²

⁹ A historiadora Leontina Ventura produziu um estudo introdutório sobre o tratado de Filipe Nunes *Arte da Pintura*. Ver em: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

¹⁰ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Tradução Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 5-6

¹¹ NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 75.

¹² PÍFANO, Raquel Quinet. *Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes*. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 24. 2004. Belo Horizonte. Anais do XXIV Colóquio do CBHA. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p. 7.

¹³ COMANINI, Gregorio. *Il Figino ovvero del fine della pittura*, Mantua, 1591. p. 183. In: SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 119.

¹⁴ NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

¹⁵ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 197.

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

apontou, Filipe Nunes apresentou em seus escritos uma relação ambígua com a natureza, pois ao mesmo tempo em que adverte para a importância das regras da pintura, também valoriza a imaginação. Nesse sentido, observa-se que em alguns trechos do seu texto o dominicano coloca a natureza como fonte única do pintor, defendendo a imitação fiel desta, sem nenhuma interferência do pintor, o chamado naturalismo descritivo. Como um homem do seu tempo, Nunes esboça aquele modo de ver a natureza, muito valorizado no século XVI e apropriado pela Contrarreforma.

Além dos pontos acima, Filipe Nunes defendi em seu tratado o valor pedagógico da pintura, que deveria ser "[...] o livros dos ignorantes (pintura sagrada) devem ter clareza na prudência e Inteligência: não sendo assim, o simples não a consideraria útil, e por isso a igreja não apenas permite como ordena seu uso."¹³ Em determinado trecho, Filipe Nunes¹⁴ demonstra a dimensão pedagógica da pintura ao afirmar que os egípcios declararam os seus conceitos por meio de pinturas de animais em função de serem coisas mais fáceis para todos. Essa postura que Nunes assume justifica-se, de acordo com Nuno Saldanha,¹⁵ pelo fato do mesmo encontrar-se em um período em que os tratados foram marcados por chamar à atenção da importância didática da imagem, já que as mesmas serviriam para a instrução do povo inculto.

É possível apontar outras características presentes no tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, como a defesa do preceito horaciano do *Ut Pictura Poesis*, usado comumente nos tratados do século XVI. Nesse caso, nota-se que a apropriação das características da poesia para afirmar a liberalidade e a nobreza da pintura foi uma questão recorrente aos tratados de pintura. Para além do uso do conceito horaciano, a relação pode ser constatada no próprio título de 1615, *Arte Poética, Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, contudo, segundo Jorge Santos Gomes Pedrosa,¹⁶ a partir da análise do prólogo ao leitor (presente em *Arte Poética*) e do prólogo ao pintor (presente em *Arte da Pintura*), constata que se trata de dois tratados independentes. Vê-se que no *Arte Poética* objetivo de Nunes era formular um manual de didático para os principiantes do estudo da métrica, enquanto que no *Arte da Pintura* a sua intenção era ensinar as regras da pintura aos iniciantes. Embora não tenha esboçado claramente o paralelismo entre a pintura e a poesia, Filipe Nunes lançou mão dos preceitos da retórica (que incluía a relação pintura e poesia) para elevar o *status* da pintura. Assim, observa-se que tratado de Nunes estava inserido no grupo de tratados portugueses, os quais comparavam a poesia e a pintura ao nível retórico, mas que não analisavam suas regras internas, isto é, do ponto de vista filosófico, conforme apontou Nuno Saldanha.¹⁷

Outra forma que Filipe Nunes usou para defender a pintura da pecha mecânica foi discorrendo sobre a perspectiva e a simetria para afirmar a cientificidade¹⁸ daquela arte. Nesse sentido, observa-se que tratar dos elementos "científicos" da pintura não tinha o objetivo apenas de demonstrar as regras da pintura, mas, também, de afirmar que a pintura era científica, uma vez que esta exigiria operações mentais, tais como as outras artes liberais. Com efeito, ao lançar mão de conhecimentos que permeiam a prática pictórica, como a perspectiva, a anatomia, a geometria e a matemática, conferia-se um estatuto de ciência à prática pictórica.¹⁹ Observa-se que Nunes segue o mesmo percurso de outros tratadistas que quiseram dar um caráter científico à pintura, caso de Alberti,²⁰ o qual considerou a matemática como um requisito da pintura, demonstrando sua afirmação ao analisar por semelhanças

¹⁶ GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. . 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 15.

¹⁷ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 119.

¹⁸ Quanto ao termo "ciência", não existe uma nomenclatura definida para o século XVII. Nesse sentido, vê-se que em muitos momentos a Ciência Moderna será chamada de Filosofia Natural, Magia Universal, ou Nova Ciência. Portanto, é importante entender que o sentido de Ciência, utilizado em vários momentos do texto, é bem diferente daquele que atribuímos hoje. Ver sobre essa discussão em: ROSSI, Paolo. *Nascimento da Ciência Moderna: Tradição: Antônio Angonense*. São Paulo: Edusc, 2001

¹⁹ Cfr. SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 95.

²⁰ GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 14.

²¹ DA VINCI, Leonardo. In: *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. 107p.

²² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

²³ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. pp. 413-418.

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

de triângulos e de proporções a relação entre a pirâmide visual e a superfície pintada. Leonardo da Vinci também comentou que a prática pictórica deveria ter sua base na perspectiva e em demonstrações matemáticas, por isso defende que a perspectiva é o leme da pintura.²¹ Incorporando esse discurso, Filipe Nunes ressalta que a aritmética, a geometria e a perspectiva seriam “rudimentos e princípios para conseguir perfeitamente o fim da pintura”.²² À frente, demonstrar-se-á a maneira que o tratadista português como compreendeu a construção perspectiva, pois se acredita que esta era outra forma do tratadista português afirmar que a pintura era um ofício que exigiria o intelecto, e não apenas o uso das mãos.

A construção perspectiva como forma de defender a pintura

Para discutir a representação perspectiva, é importante entender que o tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* insere-se na produção de tratados científicos (que discutiam ensinavam a perspectiva e a arquitetura) que ocorreu entre os séculos XVI, XVII e XVIII. Por conseguinte, para compreender a relevância do *Arte da Pintura* é necessário em refletir sobre o lugar dos escritos de arte no século XVI e XVII. Para isso, é importante trazer as reflexões do historiador Magno Moraes Mello,²³ porquanto ele apresenta a situação dos textos no período quinhentista até o século XVIII e observa que tais escritos (que não podem ser considerados tratados) compreenderam a pintura do ponto de vista teológico e moral, uma vez que não haveria a preocupação de conteúdo formal. Por outro lado, encontra-se o fato daqueles estarem voltados para a afirmação da liberalidade da pintura.²⁴ Dessa forma, nota-se que a perspectiva não era associada à pintura nos escritos, sendo que essa ausência também fora demonstrada na construção do espaço pictórico, pois se diz que:

Exceptuando pontuais produções no século XVI e outras surgidas na última década do século XVII, a grande maioria das pinturas portuguesas, desde o Renascimento até ao amadurecimento da forma barroca, teve grandes dificuldades na construção espacial perspectivada, segundo os cânones e preceitos explicados pela tratadística da época. Assim, numa possível história deste interesse, será a partir das últimas décadas da fase quinhentista que podemos observar alguma motivação pela construção rigorosa do espaço.²⁵

A partir das colocações anteriores, é possível concluir que Filipe Nunes era ciente do lugar da perspectiva em Portugal e, embora esboçasse concepções da óptica, o que *a priori* não garantiria o aprendizado prático da construção pictórica tridimensional, ele interessou-se pelo propósito de ensiná-la, instruindo as pessoas do seu tempo. Nota-se que o propósito de “ensinar” a perspectiva é comprovado em um trecho do seu tratado: “Além disso, ele dá a chance àqueles que sabem, de saírem com mais experiências e aos aprendizes (de quem os mestres escondem os segredos das artes) de aprenderem mais depressa [...]”.²⁶ Pode-se perceber que o aprendizado da perspectiva era restrito aos mestres e considerado um conhecimento secreto, por isso não poderia ser difundido.

Acredita-se que existem dois motivos que podem ter levado Filipe Nunes a se interessar pela perspectiva. Entende-se que uma das razões que podem ter levado Filipe Nunes a abordar a perspectiva em seu tratado *Arte da Pintura, Symmetria e*

²⁴ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. pp. 417.

²⁵ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. p. 418.

²⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

²⁷ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 199. p. 127.

²⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

²⁹ EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or815330/or815330_item1/index.html>. Acesso em: 12 nov. 2011.

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

Perspectiva foi o reconhecimento do valor da pintura por meio da afirmação dos elementos científicos, tais como a perspectiva, visto que no período em que Filipe Nunes escreveu seu tratado, no final do século XVI, a defesa da pintura sairia do campo da comparação entre poesia para entrar no âmbito do reconhecimento das regras da pintura. Desse modo, o uso da retórica de Aristóteles continuaria a vigorar, porém, o que mudou foi apenas o modo de persuadir: da comparação para a demonstração. Com efeito, compreende-se que ideia de que as regras poderiam ser “provadas” não são exclusivamente da ciência, visto que adquire também o seu fundamento em preceitos da retórica: *evidentia*, *probatio* e a *demonstrativo*.²⁷ Sendo assim, acredita-se que Nunes teve a intenção de valorizar a pintura por meio da demonstração de tais regras: “[...], pois tudo vai por demonstração e estas não se podem fazer sem debuxo e pintura.”²⁸ Aliás, isso explica a razão pela qual Nunes coloca desenhos em seus tratados de pintura.

As fontes utilizadas pelo tratadista português para construir os princípios da perspectiva foi a *La perspectiva e especularia* de Euclides, traduzida pelo castelhano Pedro Osório Oderiz, em 1585. Observa-se que a obra de Euclides não foi usada somente por Nunes, mas por quase todos os tratadistas do período,²⁹ caso do italiano Daniel Bárbaro, cujo tratado *La pratica Della Perspectiva* [...] (1569) também serviu de fonte ao *Arte da Pintura* de Filipe Nunes. Pelo cotejamento entre as proposições de Bárbaro e Euclides com aquelas do teórico Dominicano demonstram que as fontes foram peças importantes na construção da sua concepção perspectica. Além disso, observa-se que Nunes não problematizou as questões colocadas em Bárbaro, porquanto apenas traduz do italiano para o português suas proposições, porém, sem explicá-las. O mesmo ocorre com o tratado de Euclides.

Embora Filipe Nunes não reflita sobre aquilo que compila, pode-se considerar que naquele período a prática de usar outras fontes para compor os tratados era comum, entretanto, isso não poderia ser visto como plágio, mas, antes, como erudição. Pierre Thuiller³⁰ confirma esse fato ao dizer que as “compilações” eram normais nesse período – uma vez que não haveria a noção de “plágio” –, porquanto os autores copiavam livremente trechos de outras obras e não citavam a origem. Um exemplo disso encontra-se na obra do próprio Leonardo Da Vinci, visto que este colocou trechos de outros autores em sua obra sem os referenciar. Corroborando essas questões, Nuno Saldanha comenta sobre a postura do tratadista português ao afirmar que: “[...] Nunes não escapa a circunstâncias de não apresentar doutrinas estéticas pessoais, movendo-se por entre uma ausência de espírito crítico e recolha eclética de autores clássicos, expediente que caracterizará durante bastante tempo esse tipo de produção em Portugal.”³¹

Antes de discorrer sobre a maneira que o teórico dominicano compreendeu a construção perspectica exposta no tratado, é necessário salientar a diferença que existia entre as perspectivas *artificialis* e a *naturalis*, visto que o tratado *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva* esboçou o ponto de vista da óptica e, logo, da perspectiva *naturalis*, em outras palavras: Nunes apresentou a maneira que se viam os objetos. Ademais, entende-se que enquanto a perspectiva *artificialis* compreendeu a colocação de um objeto tridimensional em um espaço bidimensional, algo permitido por meio dos conhecimentos matemáticos,³² a perspectiva *naturalis* pensou o fenômeno da visão pelas linhas visuais e pela geometria. Embora fosse importante, ela não compreendeu as consequências do corte da pirâmide visual, ou seja: na perspectiva *naturalis* não

³⁰ THUILLIER, Pierre de. Arquimedes a Einstein: a fase oculta da invenção científica. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 95.

³¹ SALDANHA, Nuno. Poéticas da imagem. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 176.

³² THUILLIER, Pierre. De Arquimedes a Einstein - a fase oculta da invenção científica. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

³³ WERTHEIM, Margaret. Uma história do espaço: de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. loc. cit.

Dossiê:

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

se permitia colocar um objeto tridimensional em um plano bidimensional. Ao contrário, a perspectiva *artificialis* cunhou que: "Alberti e os mestres do Renascimento que o seguiram acreditavam que, com a perspectiva linear, haviam encontrado uma maneira de simular precisamente o que o olho físico vê."³³ Portanto a perspectiva central deveria gerar uma sensação no observador ao olhar um suporte, isto é, a ideia de "contemplar uma cena pela janela", foi ilustrada pelo pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528), como é possível ver na (FIG.2).

Considerando o que foi dito, compreende-se que Filipe Nunes tencionou chamar à atenção para um fato relevante: a pintura teria como base a matemática. Nesse sentido, é possível ver que o conhecimento matemático foi o fundamento para a perspectiva, seja *artificialis* ou *naturalis*, contudo, tal saber desempenhou uma função diferente nessas duas categorias, pois, enquanto na primeira o era usado como uma ferramenta para a construção do espaço perspectivado, no segundo, serviu para demonstrar o processo da visão na tentativa da geometrização do campo visual, tal como o fez o matemático Euclides, pois ele usou a geometria para pensar o fenômeno da visão, centrando suas observações como se estivesse dentro do olho.

Como se viu anteriormente há duas tipologias de perspectiva, no entanto, por meio da análise do tratado, infere-se que o dominicano Filipe Nunes embora pretendesse ensinar a perspectiva *artificialis*, não foi isso que ocorreu, pois em *Arte da Pintura* demonstrou-se a perspectiva *naturalis*, ou seja, a maneira de "ver", e não a técnica de colocar um objeto tridimensional em um plano bidimensional ou teoria da imagem. Com efeito, Filipe Nunes demonstrará sua concepção de perspectiva em alguns princípios, todavia, abordaremos apenas o primeiro princípio, o qual trata sobre a pirâmide visual (FIG. 2).

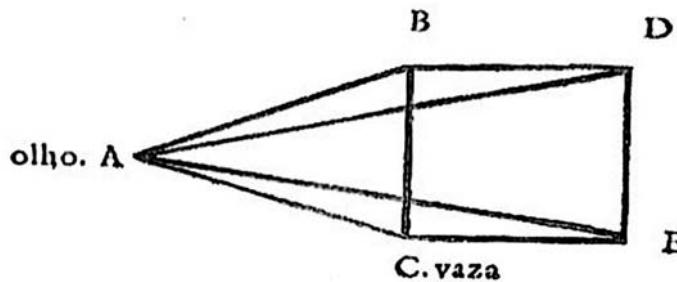


Figura 2 - Filipe Nunes. Esquema da pirâmide

Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

É interessante refletir sobre a maneira que Nunes interpretou esse artifício, pois, enquanto para teóricos como Alberti e Dürer o método da pirâmide visual foi uma proposição que ajudou a pensar a representação dos objetos. Ao contrário, para Filipe Nunes foi apenas uma demonstração da maneira de "ver", porquanto o dominicano não refletiu sobre a pirâmide como um mecanismo que ensinasse a percepção do espaço geometrizado. Para definir conceitualmente a pirâmide visual, Nunes segue o tratadista Daniel Bárbaro e a define como:

Devemos logo imaginar que a coisa que queremos ver é a base de uma pirâmide, a qual se forma os raios do ver, os quais partem dos olhos, como de centro até a superfície e contorno da coisa vista. E assim por estes raios se fazem os ângulos no centro do olho, pelas quais são as coisas direta-

³⁴ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 78.

³⁵ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva [...]*. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 6.

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

mente representadas.³⁴

Observa-se que o trecho acima é semelhante ao presente no *La pratica Della Perspectiva*, pois se vê que neste, Daniel Bárbaro³⁵ descreve o mecanismo da pirâmide visual ao dizer que o objeto visto, representado pelas letras **A, B, C, D** formam-se a partir dos raios **AB, AC, AE** e **AD** (FIG.3) ou figura F. Estes concorrem ao olho **A**, formando a pirâmide do ver, a qual tem como base o objeto a ser representado. Desta, saem os raios visuais que determinam a representação da coisa vista.

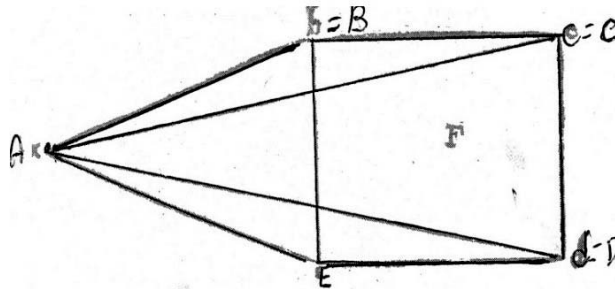


Figura 3- Daniel Bárbaro. Esquema da pirâmide visual.
Fonte: BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...].
Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

Refletir sobre a maneira pela qual Filipe Nunes abordou a pirâmide visual é interessante, visto que Nunes, assim como Daniel Bárbaro, inspiraram-se nas proposições Euclidianas, as quais refletiram sobre o campo visual. Nesse sentido, dois aspectos devem ser considerados: em primeiro lugar, Filipe Nunes defende que os raios visuais saem do olho, ao invés do objeto; em segundo, diz respeito ao fato de o teórico dominicano dizer que os ângulos formados nos olhos serão responsáveis pelas diferenças de proporção dos objetos. Contrariamente, Bárbaro³⁶ considera que os raios visuais saem dos objetos e que as grandezas dos objetos são determinadas pela distância e proporção, não pelos ângulos. Assim, concluiu-se que Filipe Nunes compreendeu as colocações sobre a pirâmide visual de Daniel Bárbaro à luz de Euclides, em outras palavras: o tratadista português seguiu exatamente a lógica do cone visual euclidiano (FIG. 4).

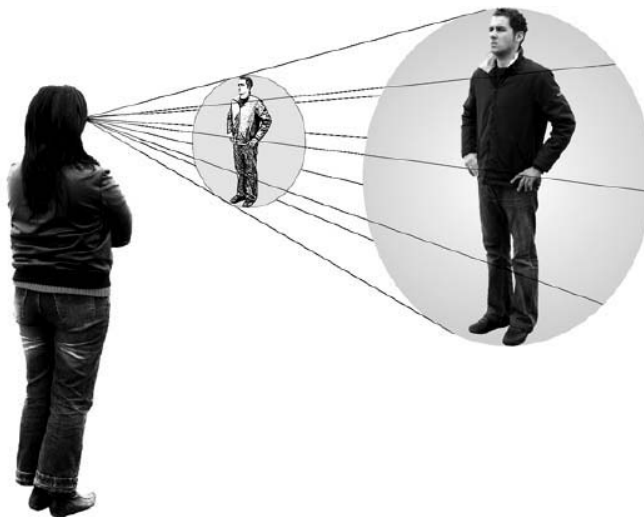


Figura 4 - Esquema do cone visual de Euclides.

Fonte: Disponível em: <<http://dc648.4shared.com/doc/ImvcLXyt/preview.html>>. Acesso em: 09 dez 2012.

³⁶ BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva*, [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. pp. 6-7.

³⁷ Lembramos que os fenômenos da refração e reflexão ainda não foram trabalhados no período de Euclides. Ver mais em: BELTING. Hans. *Florença y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal. 2012.

³⁸ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) - Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa. p. 415.

³⁹ TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3, p. 415-441, Julho/Setembro. 2005. p. 435.

⁴⁰ PANOFKY, Erwin. op.cit. p.37.

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

Euclides acreditava no chamado “cone visual”, cujo vértice saía dos nossos olhos, ao invés dos objetos.³⁷ O cone visual era constituído por um número infinito de raios visuais que intersectavam as formas visualizadas, determinando o seu contorno e formas salientes. Dessa forma, acredita-se que o tratadista português não compreendeu a inserção de um objeto em um plano, as potencialidades do espaço matematizado e nem a “[...] as consequências do corte pirâmide visual com o plano do quadro [...]”.³⁸ De acordo com Claudemir Tossato,³⁹ o cone visual foi um dos métodos usados por Euclides para demonstrar o mecanismo da visão, dado que, por meio dele, obtinham-se as informações sobre a distância entre o observador e o objeto visto através da relação entre as retas (raios visuais) e os ângulos visuais. Além do mais, o cone visual ilustrou uma concepção da óptica antiga, a qual entendia que o campo da visão como uma esfera. Percebe-se que pelo cone visual é possível esboçar a tese de que a grandeza aparente dos objetos era determinada pela amplitude dos ângulos de visão, e não pela distância que os objetos encontravam-se do olho. Desse modo, as grandezas dos objetos não poderiam ser determinadas pelas medidas, como a proporção ou a distância, mas, sim, pelos ângulos. Semelhantemente, essas questões foram afirmadas no oitavo teorema de Euclides, porquanto neste anula-se qualquer colocação diferente, como, por exemplo, a ideia de a grandeza ser determinada pela proporção.⁴⁰

Considerações Finais

A partir das discussões esboçadas acima, é possível observar que Filipe Nunes defendeu a pintura por duas formas: em primeiro lugar, afirmando-a como uma arte nobre e liberal e, em segundo, demonstrando seu valor “científico” por meio da perspectiva. Além do mais, compreende-se que a defesa das regras da pintura e da erudição do pintor também a reflexão em torno dos princípios da perspectiva.

Embora Nunes tencionasse ensinar a perspectiva (uma vez que esta era precedida pela matemática), haja vista a relevância dela para pintura, é importante dizer que o dominicano buscou entendê-la por seus meios e por aquilo que estava disponível artisticamente e culturalmente. É curioso notar que a perspectiva foi criativamente transformada a partir do momento em que se difundiu pela Europa e, em parte, devido às novas possibilidades que oferecia aos artistas em posse de notáveis qualidades intelectuais, mas, também reflete, ao mesmo tempo, a sua posição de uma nova cidadã em um país de adoção.⁴¹ Usando uma expressão de Martim Kemp,⁴² *a perspectiva tornou-se um cidadão naturalizado, falando com sotaque estrangeiro*.

Observa-se ainda que para ressaltar os valores da pintura, Filipe Nunes lança mão das categorias da retórica – como ocorria comumente em outros tratados – comparando à poesia, ressaltando sua capacidade imitativa e de estimular os sentimentos nobres. Ainda O tratadista português também evidenciou a liberalidade e a nobreza da pintura, resgatando os exemplos de homens da Antiguidade. Embora todas essas questões relativas à pintura fossem importantes, o aspecto mais relevante a ser destacado é o fato de *Arte da Pintura* integrar o rol de textos de pintura que a defendiam, respaldando-se pelos preceitos do Concílio de Trento. Com efeito, o religioso português acreditava que a pintura deveria exercer uma função moral e de mover os afetos, em suma: deleitar, ensinar e mover. Desse modo, vê-se que o objetivo de Filipe Nunes foi ressaltar a nobreza e a liberalidade da pintura, como,

⁴¹MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. Tese (Doutoramento) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Nova Lisboa, Lisboa. p. 369.

⁴²KEMP, Martin. *La Scienza dell'Arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Florença: Giunti, 1990. p.157.

⁴³NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

⁴⁴A expressão “conhecimento secreto” é usado por David Hockney no livro “Conhecimento Secreto”. HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

⁴⁵HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*. In: VASCONCELOS, Joaquim de. *Introdução*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

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

também, seu aspecto didático, uma vez que a pintura tinha a função de instruir aos devotos sobre as verdades da Igreja.

Assim, ressalta-se a importância do *Arte da Pintura* para a tratadística portuguesa, visto que Nunes⁴³ propôs um caminho possível para compreender a perspectiva, chamando a atenção à inexistência de quem tratasse dessa matéria em Portugal no fim do século XVI, ou seja: defender a pintura e estudar a perspectiva. Outro fato importante a ser destacado é que naquele período a perspectiva era vista como um conhecimento secreto, pois o indivíduo que a estudasse ou publicasse um tratado ganharia importância na sociedade. Uma prova de que Nunes queria revelar o "conhecimento secreto"⁴⁴ encontrava-se no fato dele revelar as fontes que usou para compor os princípios da simetria (outra seção do tratado) e ocultar as referências utilizadas para construir os princípios da perspectiva. Embora não ensinasse a perspectiva *artificialis* e nem a tenha compreendido, o texto de Filipe Nunes torna-se relevante, pois é possível notar que este integra outros textos que defenderam a pintura, como o tratado *Pintura Antiga*⁴⁵ (1548) de Francisco de Holanda.

Referencias Bibliograficas:

- BÁRBARO, Daniel. La pratica Della Perspectiva [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.
- BAZIN, Germain. História da História da Arte. Tradução Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012.
- COMANINI, Gregorio. Il Figino ovvero del fine della pittura, Mantua, 1591. p. 183. In: SALDANHA, Nuno (org.). Poéticas da imagem. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- DA VINCI, Leonardo. In: Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004.
- EUCLIDES. La perspectiva e especularia de Euclides. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or815330/or815330_item1/index.html>. Acesso em: 12 nov. 2011.
- GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. Arte Poética: um tratado maneirista de métrica. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra. Coimbra.
- GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura, 1436. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 14.
- HOCKNEY, David. O conhecimento secreto. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- HOLANDA, Francisco. Da Pintura Antiga. In: VASCONCELOS, Joaquim de. Introdução. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.
- KEMP, Martin. La Scienza dell'Arte – prospectiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat. Florença: Giunti, 1990.
- MELLO, Magno Moraes. Perspectiva pictorum architecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. pp. 417.
- NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PÍFANO, Raquel Quinet. Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 24. 2004, Belo Horizonte. Anais do XXIV Colóquio do CBHA. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p. 7.
- ROSSI, Paolo. Nascimento da Ciência Moderna: Tradução: Antônio Angonese. São Paulo: Edusc, 2001.
- SALDANHA, Nuno (org.). Poéticas da imagem. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- THUILLIER, Pierre. De Arquimedes a Einstein- a fase oculta da invenção científica. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. Revista Scientiae Studia, São Paulo, v.3, n.3, p. 415-441, Julho/Setembro. 2005.
- VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- WERTHEIM, Margaret. Uma história do espaço: de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Los tratados de geometría y perspectiva de Antonio de Torreblanca The geometry and perspective treatises of Antonio de Torreblanca

Javier Navarro Zuvillaga
Professor Universidad Politécnica de Madrid
javier.ndez@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4598-5360>

Recebido em: 06/07/2021 – Aceito em 28/08/2021

Resumen: La investigación tiene como objetivo indagar en el campo de la perspectiva, principalmente a través del estudio de los tratados, con especial interés en los tratados escritos en lengua española. En este contexto, el estudio se refiere al tratado de geometría y perspectiva, cuyo manuscrito es del siglo XVII. siglo del autor Antonio de Torreblanca, ensamblador y vecino de la ciudad de Villena.

Palabra clave: Tratados; Geometría; perspectiva; Antonio de Torreblanca; siglo XVII

Abstract: The research aims to investigate the field of perspective, mainly through the study of treatises, with special interest in treatises written in the Spanish language. In this context, the study refers to the treatise on geometry and perspective, whose manuscript is by 17th century by the author Antonio de Torreblanca, assembler and neighbor of the city of Villena.

Keyword: Treatises; Geometry; perspective; Antonio de Torreblanca; 17th century;

Introducción

En mis investigaciones como miembro del Seminaire d'Histoire, Theorie et Pratique de la Perspective et des Modes de Representation (copatrocinado y cofinanciado por el Centre National de la Recherche Scientifique de París, y por el Consiglio Nazionale delle Ricerche de Roma) inicié una investigación a fondo sobre la perspectiva, principalmente en el campo de la tratadística, con especial interés en la española.

En este contexto descubrí en 1989, olvidado en los anaqueles del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, un manuscrito encuadernado en pergamino titulado *Los dos libros de geometría y perspectiva*, cuyo autor es Antonio de Torreblanca, ensamblador y vecino de la ciudad de Villena, según reza la portada del manuscrito que está fechado en 1616 (fig. 1).

¹Navarro de Zuvillaga, Javier, Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca, Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Segundo Semestre, n° 69, págs. 449-488.

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



Figura. 1-Portada del manuscrito.

Como hasta donde yo sabía no se había dado noticia del manuscrito ni de Torreblanca como su autor, escribo un artículo sobre el mismo en el Boletín de la Academia, artículo en el que pongo de manifiesto la enorme importancia de dicho escrito¹.

A partir de entonces comienzo una búsqueda de editor para realizar una edición crítica del manuscrito que culmina con mi feliz encuentro con el profesor y editor Inocencio Galindo, a quien no tengo que convencer de nada, pues él mismo está interesado en hacer esta edición. Nos ponemos a trabajar en ello en 2006 cuando tenemos noticia, a través de la correspondiente ficha catalográfica, de la existencia de un segundo manuscrito, que se encuentra en la Biblioteca Nacional Argentina en Buenos Aires. Así que, después de conseguir una copia de este último y tras un análisis minucioso del mismo decidimos hacer una edición de ambos manuscritos, trabajo al que nos pusimos de inmediato. Nos llevó mucho tiempo y dedicación, pero finalmente, gracias a la valiosísima colaboración del profesor Inocencio Galindo y su equipo de investigación y a la financiación de la Universidad Politécnica de Valencia, en 2012 salió a la luz el primer tomo que contiene la edición facsímil del manuscrito de Madrid y que constituye el volumen tercero del plan editorial trazado por el profesor Galindo y yo mismo que constaría de cuatro volúmenes. El plan editorial aparece en la contrasolapa del tomo editado y sería como sigue. El primero contendría "Estudios sobre la obra de Antonio de Torreblanca", realizados por Inocencio Galindo, yo mismo, Francisco R. Marsilla & alt., Georgina Olivetto, Carmen Hidalgo y Elena González & alt.; estos estudios, ya realizados, son historiográficos, editoriales y paleográficos. El segundo volumen contendría la "Transcripción y edición de los dos manuscritos, introducción y notas", siendo la transcripción de Sergio Galindo y Esmeralda Torres y la introducción y las notas, que constituyen un estudio comparado de ambos manuscritos, son obra realizada por mí. El volumen tercero ya se ha dicho que es el publicado como edición facsímil del manuscrito de Madrid, titulado *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* y el cuarto y último sería la edición facsímil del manuscrito de Buenos Aires, titulado *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría*.

Desgraciadamente Galindo falleció de muerte súbita al poco tiempo de salir el primer tomo y la edición quedó en suspenso pues la Universidad Politécnica de Valencia, habiendo cambiado el equipo rector, se desentendió del asunto.

¹Estoy revisando el texto para su publicación a finales de 2020 y todo sigue igual.

²Es el primer diccionario publicado por la Real Academia Española entre 1726 y 1739.

³Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo III, Madrid 1715-1724.

⁴Esto en el caso de que este colegio colaborase con la extensión en provincias de la Academia Real de Matemáticas de Madrid, cosa aún por probar.

⁵Inocencio Galindo aporta este dato en el citado estudio, tomado del Archivo Parroquial de Novelda (APN) Libres de Visitas Pastoral.

Dossiê:

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

Yo sigo intentándolo, pero hasta la fecha sólo he obtenido elogios y vagos horizontes. Por supuesto, tanto la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como la Biblioteca Nacional Argentina siguen apoyando la continuación de la edición, pero falta la financiación².

Pasamos ahora a entrar en la vida y la obra de Antonio de Torreblanca.

Vida y obra

Hasta la fecha poco sabemos sobre Antonio de Torreblanca. Para empezar lo que él mismo nos dice en la portada de sus dos manuscritos: que era ensamblador es decir, carpintero de armar, o sea de obra, y que era natural y vecino de la ciudad de Villena. En el *Diccionario de Autoridades*³ se define ensamblador como "Carpintero de obra prima, que hace obras de talla y molduras, y ajusta las unas con las otras, especialmente en las esquinas y ángulos de las maniobras de carpintería". Palomino, en sus biografías de los pintores dice: "Como entonces trazaban los Pintores los retablos, había en ellos pintura; pero como ahora los trazan los ensambladores, todo es madera"⁴. Obviamente es un comentario de un pintor incómodo con lo que hacen los ensambladores hacia 1725, pero que resulta muy oportuno para nuestro autor. Si bien lo más probable es que en la época de Torreblanca, casi un siglo atrás, no hubiese tanta madera en los retablos.

En el archivo parroquial de la iglesia de Santa María de Villena hay unas partidas de bautismo que podrían ser las de sus hijos, ya que citan como padre a un tal Antonio de Torreblanca que vivió en Villena a principios del siglo XVII. Según esto la fecha de nacimiento de Torreblanca estaría en torno a la décadas de los 70-80 del siglo XVI y su muerte pudo haber sido el 22 de junio de 1638. Esto encajaría bien con el hecho de que al inicio de su primer manuscrito en 1616 tendría ya un hijo de 15 años que podría ser su aprendiz y al que yo creo que retrató junto a sí mismo en una imagen que veremos más adelante.

Según el estudio realizado por el profesor Galindo, que figurará en el volumen I del plan editorial, Torreblanca podría haber adquirido la formación teórica que demuestra tener en sus escritos en el colegio jesuita de San Esteban en Murcia⁵.

Sobre la trayectoria profesional de Torreblanca lo único que sabemos de momento, aparte de sus manuscritos, es que trabajó para la iglesia parroquial de San Pedro de Novelda⁶ para la que realizó el retablo del Altar Mayor empezado en 1621 y concluido en 1627. Puesto que se ha apuntado que el fallecimiento de Torreblanca se produjo en 1638 él mismo trabajaría en la construcción de su retablo.

Contexto histórico y artístico

En el empeño renacentista por recuperar la antigüedad clásica, fundamentalmente la cultura romana, que es lo que tenían más a la mano, los artistas italianos del Renacimiento idearon la perspectiva como una doble mirada: a través del espacio y a través del tiempo. Así, Alberti, el primer tratadista de la perspectiva, habla de la *historia* en la pintura en un sentido doble.

Por una parte se trata de la historia que representa el cuadro, es decir, del tema, del argumento y en ese sentido, como herencia del drama antiguo a través de la *Poética* de Aristóteles, la acción representada ha de tener una significación eterna, más precisamente, *histórica*. Pero por otra parte es la historia en el sentido de echar la vista atrás y de recuperación del pasado⁷. Naturalmente cuando Alberti habla del pasado se refiere fundamentalmente a lo mitológico, tanto en la cultura clásica

²Argan, G. C. y Wittkower, R., *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Paris, Les éditions de la passion, 1990, págs. 49-52.

³Sobre este tema véase mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Serbal, 2000, pág. 116.

⁴Véase mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Serbal, Barcelona 2000, pp. 131-132.

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

como en la cristiana, porque uno de los empeños del Renacimiento fue tratar de conciliar ambas. Ahí puede estar el origen de los dos géneros de pintura más ejercitados durante siglos: la pintura mitológica y la pintura religiosa, teniendo en cuenta que el imaginario cristiano es también una mitología que en parte pasa a ser dogma para los creyentes.

Sin duda la perspectiva lineal ha sido de gran importancia para la civilización occidental, de raíces cristianas, debido a que desde un principio se sustentó en una geometría en la que el concepto de infinito estaba presente, tan presente que se podía representar en el cuadro. Ahora bien, el infinito se entendía como atributo divino, por lo que los pintores sintieron un cierto pudor de hacer visible dicho punto en su cuadro, así que solían ocultarlo tras algún elemento de su composición⁸. Quizá no fuese una coincidencia el hecho de que la primera pintura monumental que se trazó de acuerdo con las leyes de la perspectiva planteadas por Brunelleschi tuviese como tema *La Santísima Trinidad* (figs. 2a y 2b).

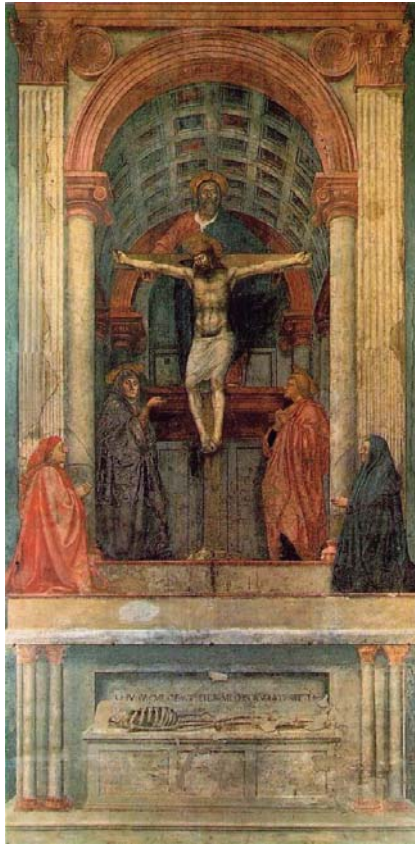


Figura. 2a. Masaccio-trinidad

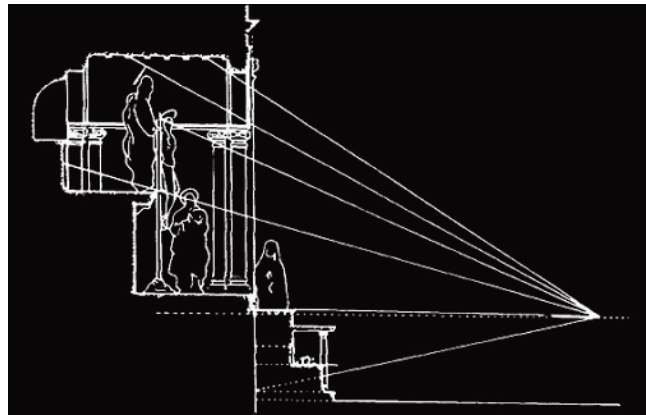


Figura. 2b. MassacioSantisima Trinidad 1425

Un gran fresco que representa figuras casi de tamaño natural en la pared de la nave de la iglesia de Santa Maria Novella, pintado hacia 1425 por Masaccio (1401–1428), amigo de Brunelleschi. Éste es quien sentó las bases de la perspectiva como trazado geométrico exacto en sus dos famosas tablas en las que representó hacia 1424-1425 el Baptisterio y el Palacio de la Señoría de Florencia. La pintura de Masaccio bien pudo haber tenido como finalidad manifestar ante los ojos de los fieles cristianos que habían de contemplarla el misterio representado en ella, quizá el más inaprensible de la teología cristiana. Es de notar que en este caso el punto de fuga queda por debajo de donde la cruz entra en el suelo, lo que da a su vista un carácter celestial y, en consecuencia, la hace más imponente.

¹⁰Frank Zöllner. *L'uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci*, Rudolf Wittkower e *l'Angelus Novus di Walter Benjamin*. Estratto da «*Raccolta Vinciana*», Fascicolo XXVI, p. 333

¹¹«The Trattato in Seventeenth and Eighteenth-Century Spanish Perspective and Art Theory», in Claire Farago (ed.), *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe 1500-1900*, Ashgate 2008, pp. 327-348.

¹²De mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Serbal, Barcelona 2000, p. 55.

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

Esta pintura es un formidable *trompe l'oeil* fundamentalmente arquitectónico, pues realmente en su parte inferior hace que el altar sobresalga de la pared mientras que lo que sería su retablo visualmente traspasa dicha pared adentrándonos en una arquitectura romana con bóveda acasetonada de medio cañón apoyada sobre columnas de orden jónico, todo ello enmarcado en dos pilastras adosadas y acanaladas que sujetan un entablamento de estilo corintio. Masaccio sitúa en este escenario arquitectónico de la antigüedad el misterio de la Trinidad, aunando, por tanto, el cristianismo con aquélla.

Otra cosa digna de mención en este fresco es que se ha utilizado intencionadamente una duplicidad en el punto de vista. Las figuras de los donantes, de la Virgen y de san Juan están vistas desde el mismo punto que la arquitectura figurada, es decir, desde abajo, más o menos a la altura del escalón sobre el que están arrodillados los donantes; pero las figuras de Dios Padre y de Cristo crucificado están vistas de frente. Sin duda se trata no sólo de diferenciar el nivel de unas y otras, sino también de lo impropio que sería ver escorzadas y tanto a dos personas de la Trinidad⁹. La paloma del Espíritu Santo, situada entre las cabezas del Padre y del Hijo, no sería en esto un problema.

No directamente relacionado con la perspectiva, pero sí con la proporción, tema fundamental de aquélla, quiero referirme ahora al famoso "hombre vitruviano" de Leonardo (c. 1490) (fig. 3).

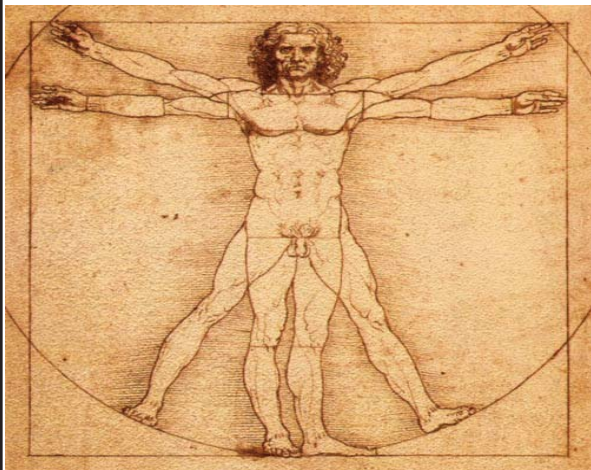


Figura. 3. Hombre-Vitruvio

De acuerdo con Zollner, en la interpretación renacentista de Dios y del mundo, de base matemática, el Hombre de Vitruvio es una figura simbólica, el hombre como microcosmos que, como creación e imagen divina, es un reflejo de la perfección y la armonía del universo. La figura del hombre inscrita en un círculo y un cuadrado simboliza la correspondencia matemática entre micro y macrocosmos. Y para Wittkower es también símbolo de la arquitectura, pues un edificio puede ser entendido metafóricamente como un cuerpo humano¹⁰.

Yendo más allá en esta interpretación en la conferencia que impartí sobre el tratado de la pintura de Leonardo en septiembre de 2001 en el Warburg Institute de Londres planteé una hipótesis según la cual de las distintas posiciones que Leonardo plantea en su dibujo del hombre vitruviano hay una que se corresponde con el crucificado (fig. 4).

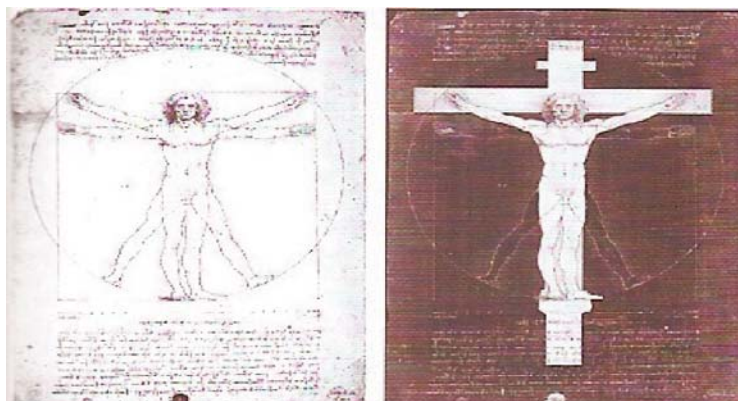


Figura 4. El hombre vitruviano crucificado Captura de pantalla 2020-11-14

¹³Damisch, H., *L'Origine de la Perspective*, Paris, Flammarion, 1993, págs. 75 a 77, 140 y 352.

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

Parece que Leonardo intentaba unificar la antigüedad clásica –simbolizada en el “hombre vitruviano”– con el cristianismo, representado por el Cristo crucificado. En realidad es lo mismo que había hecho Piero Della Francesca en su *La Flagelación de Cristo* (1460) (fig. 5).



Figura. 5. Piero_della_Francesca_Flagelacion

En este cuadro la estatua dorada sobre la columna, la arquitectura y la misma historia que cuenta el cuadro –la flagelación de Cristo– representan la antigüedad clásica; pero al mismo tiempo la figura de Cristo, junto con los personajes en primer término y la arquitectura que les rodea, representan la nueva cultura del Renacimiento basada en la Cristiandad. Piero combinaba pasado y presente, antigüedad clásica y Cristiandad en este cuadro y todo ello lo expresaba por medio de la perspectiva. Y eso hacía Leonardo: Cristo era el hombre perfecto y el círculo la figura geométrica perfecta, así relacionando uno con otra habría unificado también la antigüedad clásica con la Cristiandad, así como había unificado el *homo ad circulus* con el *homo ad quadratum* en un mismo dibujo.

No es de extrañar, por tanto, teniendo en cuenta la influencia que el tratado de Leonardo tuvo en España, que tanto el *Cristo crucificado* de Velázquez (Prado, Madrid, c. 1632) como el de Goya (Prado, Madrid, 1780) (fig. 6), se correspondan, salvo la posición de la cabeza, con el “hombre vitruviano crucificado” de Leonardo¹¹.

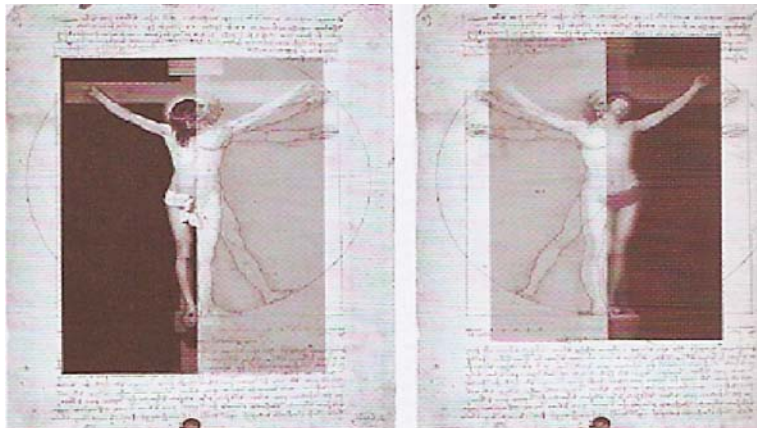


Figura 6. Cristos de Velázquez y Goya como hombre vitruviano

En este contexto religioso, artístico, arquitectónico y arqueológico la ciencia jugó también un importante papel; la astronomía, la cosmografía, la geografía y la cartografía dieron pie a replantearse muchas cuestiones. Así la traducción al latín de la *Geografía* de Ptolomeo a principios del siglo XV sentó las bases del concepto de proyección que está en la base de la perspectiva. También la filosofía, rescatando nuevamente a Platón por obra de Marsilio Ficino y Picco de la Mirandola, recuperó el concepto del antropocentrismo. Todo se unió para crear el nuevo espíritu renacentista que hemos visto en los cuadros y el dibujo referidos y que queda tan bien expresado en el fresco que Rafael pintó en el Vaticano, titulado *La Escuela de Atenas* (1510-1511) (fig. 7).

¹⁴Collar de Cáceres, Fernando, La versión castellana inédita del segundo libro de Serlio, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXXVIII (1999), pp. 5 - 52.

¹⁵Véase mi libro *Imágenes de la perspectiva*, Siruela, Madrid 1996.

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



Figura 7-Rafael-La escuela de Atenas

En este fresco el pintor crea un escenario arquitectónico a medio camino entre la basílica romana y la cristiana y pone en él a relevantes personajes de la actualidad representando a personajes relevantes de la antigüedad clásica. Así, Leonardo es Platón, Bramante es Euclides y Miguel Ángel es Heráclito. En esta pintura "Rafael hace arqueología arquitectónica y también, por así decirlo, arqueología antropológica,

pues intenta reconstruir los edificios y los personajes del pasado clásico. Es un homenaje a un pasado en el que su tiempo quiere reconocerse y, por tanto, lo es cara al presente, pero también cara al futuro, con vocación de posteridad. Rafael hace así historia hacia atrás y hacia adelante"¹². No pasemos por alto que este fresco se sitúa en las Estancias Vaticanas enfrente del denominado *La Disputa del Sacramento*, que tiene el mismo formato, pero cuyo contenido es totalmente contradictorio con el de *La Escuela de Atenas*.

Como decía antes en todas estas pinturas el punto del infinito (punto de fuga) queda oculto: en el Masaccio por la base de la cruz, en el Piero se pierde en la oscuridad a la derecha del muslo derecho del sayón que porta el azote y en Rafael está detrás de la mano izquierda de Platón.

Hubert Damisch relaciona el experimento de Brunelleschi antes referido, que dio origen a la Perspectiva, con el nacimiento de la Geometría, atribuido a Thales de Mileto¹³. Realmente fueron dos de los grandes hitos de la historia de la Geometría, pero con una gran diferencia: este último, el primero cronológicamente, lo realizaron los geómetras y el otro los artistas. Lo que realmente hicieron los artistas del Renacimiento fue elevar a la categoría de ciencia la práctica artesanal de la pintura, haciendo de paso arqueología arquitectónica, como hemos visto. Lo hicieron no sólo pintando, sino también escribiendo y dibujando tratados que difundieron la perspectiva y la hicieron evolucionar.

Los artistas del Renacimiento hubieron de conjugar también dos clases de perspectiva que en algunos aspectos eran, si no contrapuestas, sí divergentes. Por una parte la *perspectiva naturalis*, herencia de la Antigüedad, considerada teórica o especulativa, basada en la óptica clásica (principalmente Euclides y Ptolomeo con sus libros sobre esta materia), que desarrollaba los aspectos geométricos de la luz y de la visión binocular y cuyo trazado depende del ángulo subtendido por el objeto contemplado. Por otra parte la *perspectiva artificialis* o perspectiva práctica, fundamentada en la "construcción legítima" de Brunelleschi a partir de la planta y el alzado del objeto representado, el cual se proyecta desde un punto, el llamado punto de vista, siendo su perspectiva la sección de dicha proyección por el plano de representación.

Los tratados de la perspectiva anteriores a los de Torreblanca Los primeros tratados de perspectiva se escribieron en Italia.

Alberti recoge en su libro *De Pictura* (h. 1435, no publicado hasta 1540) (fig. 8)

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

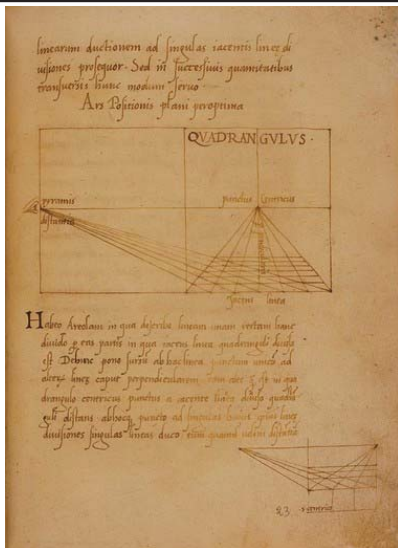


Figura 8-Alberti-Construc. legit.

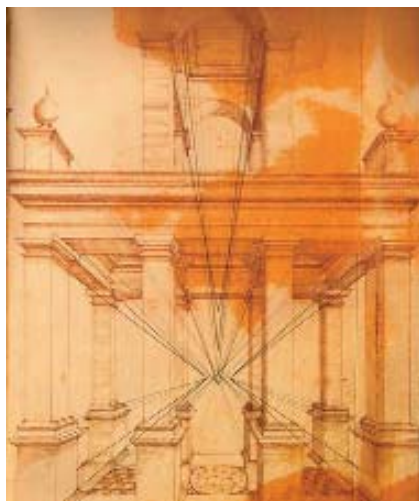


Figura 9-Hernan Ruiz-Pptiva. angular-2-1560

la definición y la sistematización de la perspectiva de acuerdo con los trazados que su amigo Brunelleschi había empleado en sus representaciones del Baptisterio y del Palacio de la Señoría de Florencia. Luego vinieron los tratados de Piero della Francesca (1480), Barbaro (1565), Vignola-Danti (1583), Sirigati (1596), Guidobaldo del Monte (1600) y Cardi Cigoli (1612).

También en Alemania Dürero (1525), Hieronymus Rodler (1531) y Johannes Lencker (1571). En Francia Jean Pelerin Viatore (1505), Jean Cousin (1560), Androuet du Cerceau (1576) y Salomon de Caus (1611). En Holanda Hans Vredeman de Vries, (1604-1605), las reimpresiones de su libro por Samuel Marolois (1614-1616) y Simon Stevin (1605-1608).

En España sólo contamos con dos tratadistas anteriores a Torreblanca. Uno es el *Libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven (fig. 9), escrito en la segunda mitad del siglo XVI e inédito hasta 1974 en que fue publicado por Pedro Navascués.

El otro es *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de Geometría*, escrito por Simón García (manuscrito de 1681 en que recoge las nociones de perspectiva angular que dejó escritas y dibujadas Rodrigo Gil de Hontañón a su muerte en 1577).

Tanto Hernán Ruiz como Gil de Hontañón y Simón García eran arquitectos.

En ambos escritos se plantea la perspectiva angular, que luego veremos de mano de Leonardo, aunque también hacen referencia a la *perspectiva artificialis* basada en la "construcción legítima" de Brunelleschi, a partir de la planta y el alzado del objeto a representar.

Es obvio que estos manuscritos españoles no pudieron ser conocidos por Torreblanca porque si los hubiese conocido es lo más probable que hubiese hecho cuando meno una referencia a la perspectiva angular y a algunos autores españoles que la desarrollaron, aunque no citara sus nombres.

Finalmente existe una traducción anónima al castellano del libro segundo de Serlio, datada entre 1585 y 1615, pero sólo abarca las 27 primeras demostraciones, faltando la 19 y la introducción¹⁴.

Temas fundamentales de los tratados

Los temas fundamentales desarrollados en los tratados anteriormente citados son: máquinas de dibujar; cuerpos geométricos; figura humana y animal; arquitectura; pintura; perspectiva teatral; vistas inusuales y anamorfosis; catóptrica y dióptrica; sombras y gnomónica. A ellos habrá que añadir las propias portadas, que en muchos casos suponen un tema en sí mismas¹⁵.

No todos los autores han tocado todos los temas. Así, por ejemplo, Serlio trata mucho la arquitectura y Barbaro abunda en los cuerpos geométricos. Torreblanca sólo toca, de los temas enunciados, hasta la perspectiva teatral, incluidas las portadas.

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

La mayoría de los tratadistas de la perspectiva, tanto los italianos, como los franceses y los españoles fueron arquitectos. Esto hace aún más meritorio que un humilde ensamblador acometiese la ingente labor de escribir un tratado de estas características. Lo curioso es que a lo largo de sus páginas no hay muchos indicios de su profesión, salvo en algunos dibujos, como el del fol. 92r (fig. 10)

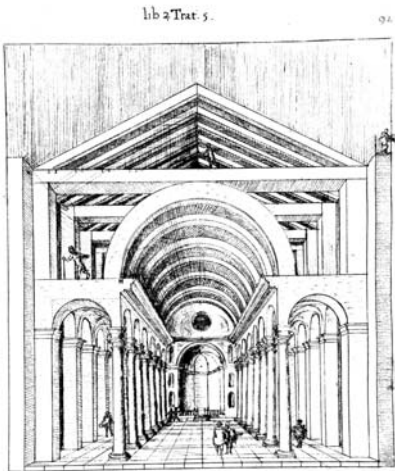


Figura10-ATm-092r

(obsérvense los personajes en alto denotando la labor del ensamblador), y en la descripción que hace de algunos instrumentos, como el telarejo en el fol. 45v, que es propia de un carpintero. Luego veremos una imagen de este instrumento.

Antes de que yo publicase mi artículo sobre el manuscrito madrileño de Torreblanca sólo una cosa se sabía acerca del mismo y es que estuvo presente en la "Exposición Histórico-Europea" de 1892-93, según reza una etiqueta pegada en la encuadernación. Pero mucho me temo que sería más por razones bibliográficas –el hecho de ser un manuscrito, su antigüedad y rareza– que por su importante contenido.

Antes de entrar a analizar el contenido de los manuscritos de Torreblanca he de decir que son de una gran relevancia histórica y científica, ya que por una parte constituyen el primer tratado de perspectiva que como tal se ha escrito en España, pues los españoles anteriormente citados no son exactamente tratados de perspectiva, sino libros de arquitectura que contienen algunas páginas dedicadas a la perspectiva, como por otra parte resulta muy lógico. Después de los escritos de Torreblanca hay que esperar hasta el siglo XIX para encontrar un libro español dedicado exclusivamente a la perspectiva, ya que los de Tosca, Palomino, Bails y Casanova¹⁶ son libros dedicados a la arquitectura, la pintura o las matemáticas que contienen unos capítulos sobre la perspectiva. Pero además los manuscritos de Torreblanca constituyen el mejor tratado de perspectiva español escrito antes del siglo XVIII, por su contenido y su fundamentación y por las aportaciones de su autor que luego comentaremos. Antes de los tratados españoles citados posteriores a los de Torreblanca el arquitecto y escultor español Salvador Muñoz hizo en 1642 una traducción parcial al castellano del Vignola y un año después Felipe Lázaro de Goiti tradujo al castellano varios capítulos de las tratados de Barbaro y Vignola-Danti.

De los dos manuscritos de Torreblanca el que ofrece mayor interés es el de Madrid, no sólo por ser el primero, cronológicamente hablando como luego probaremos, sino porque es también el más completo. No deja de ser curioso que el manuscrito de Buenos Aires, que se supone es el que su autor preparó para la edición del libro, sea el que menos interés tiene tanto por su contenido científico, mucho menos extenso, así como por las ilustraciones que posee que son menos interesantes.

Por lo tanto, mi análisis se va a centrar fundamentalmente en el manuscrito de Madrid, si bien haré también algunos comentarios sobre el de Buenos Aires.

El manuscrito de Madrid

Consta de dos libros, el primero dedicado a la geometría necesaria para comprender la perspectiva que desarrolla en el segundo, el cual consta de cinco trata-

¹⁶Véase la bibliografía.

¹⁷Juan Pérez de Moya, Principios de geometría, de que se pod[r]an aprovechar los estudiosos de artes liberales, y todo hombre que su officio le necessitare a tomar la regla y co[m]pas en la mano. Con el medir, y dividir tierras (Madrid, 1584); Christophorus Clavius, Geometria practica, Roma, 1604.

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

dos. Cada tratado está a su vez dividido en Figuras, que no son exactamente dibujos o ilustraciones, ya que cada una de ellas, salvo excepciones, consta de varias páginas escritas, algunas de ellas con dibujos. Esta forma de hacer es común a los dos manuscritos.

Torreblanca toma la estructura, los motivos, las figuras y los razonamientos de los tratados de Serlio, Barbaro, Vignola-Danti y Sirigati antes citados y que él cita, más frecuentemente a Serlio y a Vignola-Danti. Otros autores de perspectiva que cita, como Piero della Francesca y Durero, lo hace por medio de los ahora mencionados. Eso sí, Torreblanca reordena los temas y los argumentos como le parece y, como veremos, hace aportaciones personales de gran valor. En cuanto a los autores de Geometría parece obvio que se valió de la traducción que Rodrigo Zamorano hizo de los *Elementos* de Euclides (1576), así como la de Nicolás Tartaglia (1543), que menciona expresamente. También cita al español Juan Pérez de Moya, al italiano Bombelli y al alemán padre Clavio¹⁷. Muy posiblemente manejase también *La perspectiva y especularia de Euclides*, traducida al castellano por Pedro Ambrosio Ondériz y publicada en 1585 y la traducción que hizo al italiano Egnatio Danti con el título *La prospettiva di Euclide* (1573). Por último es bastante probable que tuviera a la vista *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo (1526), libro muy utilizado por arquitectos y artistas durante el siglo XVI y aún en el XVII. Asimismo pudo haber consultado *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura* de Juan de Arfe (1585-1587), como parece indicar la similitud entre algunas figuras de este libro y otras del manuscrito de Torreblanca.

Curiosamente Torreblanca también cita a Marco Fabio Quintiliano (folio 64r), posiblemente a través de Nebrija, en relación con el aprendizaje¹⁸.

El libro de Geometría.

Su portada (véase la fig. 1) lleva el título de los dos libros, pero sirve también al primero, al decir en el texto: "El primero, que es éste trata de los principios de la Geometría..." Esta portada, como quedó dicho, lleva fecha de 1616 y es el único dibujo coloreado de ambos manuscritos. Un dibujo casi igual, sin colorear y sustituyendo la alegoría de la Caridad por una carátula figura como portada del Tratado Séptimo de Perspectiva del manuscrito de Buenos Aires (fig. 11).



Figura 11-portada Trat. VII-Bs. As.

En ambos casos se trata de una típica cartela barroca que encierra dos óvalos que se aprovechan para los títulos. El óvalo principal está flanqueado por dos figuras femeninas que portan en sus manos diversos instrumentos y útiles geométricos. Se trata de las alegorías de la Geometría y de la Perspectiva.

A continuación incluye un "Prólogo al lector" del que me interesa poner aquí unos fragmentos.

Después de haberse referido a "todos aquellos que della tan sabiamente han escripto como por ser tan notorios los callaremos" continúa diciendo:

"...me ha parecido echar mano de algunas migajitas caídas de la mesa de los tales doctos en semejante arte que siquiera por venir de tan buen origen harán provecho a quien las recogiere y se aprovecharé dellas. Destas son las que yo pretendo escribir por pedírmelo así la principal causa que es la prespectiva práctica

que en el sigundo libro pienso tratar tan conviniente y necesaria al pintura y architectura, (...) porque siempre se hallarán algunas reglas en este pequeño volumen que merezcan estimarse y porque mi intención es agradar a Dios

¹⁸Para las obras de todos los autores citados véase la Bibliografía.

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

en todo y en esto en particular como cosa presente y servir con mi trabajo a cualquiera que dél se quisiere aprovechar. De todo él no quiero otro galardón ni premio sino que esta mi obra del curioso y buen ingenio sea mirada desapasionada y benignamente correspondiendo al amor y voluntad con que se la ofrezco porque haciéndolo así descubrirá más prudencia y sutileza de ingenio y la verdad más clara y conocimiento de todo. Vale”.

En la página 1 se inicia el *Libro primero de los primeros principios de la Geometría y sus lineamentos*, que consta de 14 capítulos en los que trata los temas necesarios para comprender la teoría Perspectiva que va a desarrollar en el libro segundo.

Como el tema es arduo, así como las figuras, sólo voy a mencionar dos cosas de este primer libro del manuscrito de Madrid. La primera es que Torreblanca diseña un instrumento de su cosecha para medir las dimensiones de una torre u otro objeto desde lejos sin necesidad de acercarse a él. Después de describir la operación a realizar y el funcionamiento del instrumento añade:

“...para la operación de todo lo cual cada uno se valga del instrumento que más a propósito le hiciere de manera que la regla general para medir alturas anchuras y profundidades no es otra cosa que sacar un triángulo equiángulo al todo. Cada cual lo haga como mejor le agrade”. (págs. 50-51, con figura en la pág. 50) (fig. 12)

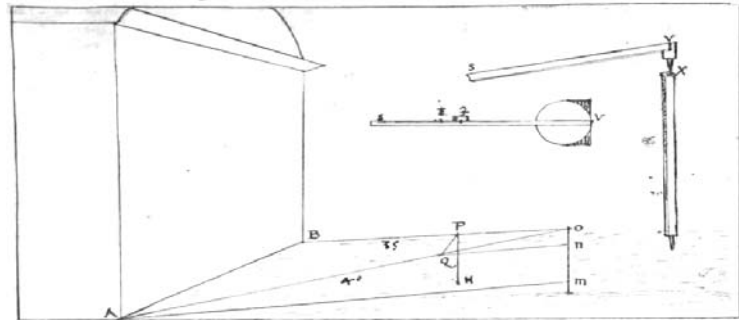


Figura. 12-Libro Geometria-fol 50

La otra cosa que quiero mencionar es que, después de haber explicado un procedimiento para dividir una circunferencia en partes desiguales termina diciendo:

“...este modo de dividir la circunferencia es menester para muchas cosas y particularmente se aprovechan los astrólogos” (fol. 14). (fig. 13)

Este comentario nos da muestra fehaciente de que en la España de la segunda década del siglo XVII los astrólogos aún ejercían habitualmente, lo cual me parece un hecho relevante.

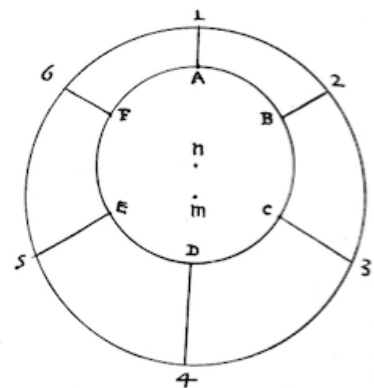


Figura 13-Libro Geometria-fol.14.

El libro segundo de Perspectiva

La portada de este libro lleva el título del segundo libro y está fechada en 1617 (fig. 14). En lugar de una cartela como en la del primer libro lo que aquí parece es una portada arquitectónica. No sé si estaría de una forma explícita en el ánimo de Torreblanca el hacer que se entrase en su libro de perspectiva por una portada arquitectónica, pero es muy probable que así fuese, teniendo en cuenta que la perspectiva emana directamente de la arquitectura y, como el propio Torreblanca dice en el prólogo a este libro refiriéndose a la perspectiva:



Figura 14-Portada Libro Segundo de Pptiva

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

“...el arquitecto que para hacer demostración de su obra la ha menester, la cual demostración no es el fin de su obra, mas la misma obra”. Esta portada tiene mucho que ver con las de los libros primero y segundo de Serlio (fig. 15) en quien se inspiró. Sin embargo, las figuras alegóricas que aparecen en la de Torreblanca tienen que ver mucho más con las que pone Antonio Labacco en su libro de arquitectura¹⁹. (fig. 16) Por lo que es muy probable que Torreblanca conociese esta publicación.

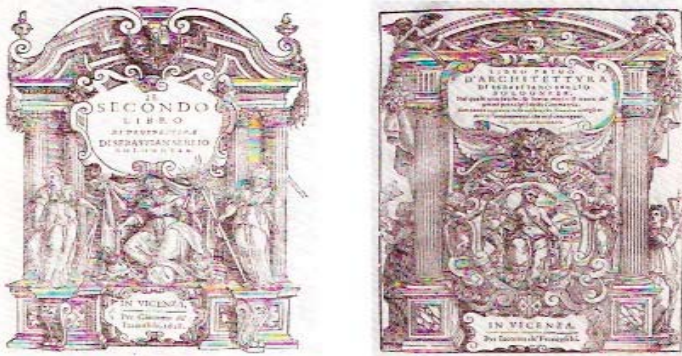


Figura. 15-Portadas Serlio



Figura 16-Portada de Antonio_Labacco_Libro_appartenente_a_l'architettura

Después de la portada viene un poema de autoría de Torreblanca con la misma fecha enmarcado en una cartela barroca que dice:

La perspectiva es arte delicado
Difícil de enseñarlo por escrito
Si quien la pretendiese no es usado
En Geometría donde le remito.
Porque ella es la puerta y el dechado
Para que en arte tal seas perito,
Que cuanto más supiere le prometo
Que en lo difícil hallará el secreto.
Porque el tal arte siempre va fundido
En la razón geométrica, lo afirmo.
Y todo lo que en él se haya enseñado,
Desde la fácil cosa hasta el abismo,
Es todo a fuer de línea demostrado
Sin que ningún papel juegue el guarismo.
El que en este arte bien saber quisiere
La geometría sepa si pudiere.

¹⁹Labacco, Antonio, Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma, Roma, 1559.

A continuación incluye un “Prólogo al lector” del que, aparte lo ya dicho, cita a los autores en los que se inspira (Serlio, Barbaro, Vignola-Danti y Sirigati) y, habiendo considerado el proceder de cada uno de ellos, concluye: “me he venido a resolver en las reglas mejores y más fáciles y menos confusas y embarazosas que me ha sido posible”.

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

Este prólogo está inspirado en el de Serlio.

Antes he hablado de las dos clases de perspectiva que se consideraban en el Renacimiento: la *perspectiva naturalis* (teórica y especulativa) y la *perspectiva artificialis* (práctica). La primera, que viene de Euclides en su *Óptica*, va a lastrar a la segunda. Quizá la "paradoja de Leonardo" sea el ejemplo más claro de esta contradicción²⁰. Todavía en el tratado de Vignola y, como consecuencia, en el de Torreblanca, hay algunas cuestiones basadas en la Óptica que contradicen los trazados de la perspectiva artificial. Pero ya Danti y en consecuencia el propio Torreblanca ponen en cuestión semejante contradicción.

Torreblanca reordena en sus dos libros los contenidos en relación con lo que hacen los italianos en quienes se basa, elimina lo que le parece más enojoso y trata de aclarar al máximo los contenidos, cosa que no siempre consigue. Pero una muestra de su buena intención, lograda en muchas ocasiones la vemos en este fragmento del fol. 10v del primer tratado del libro segundo:

"Porque mi intención es las reglas más compendiosas y más fáciles de operar echar mano dellas dejaré el demás proceder del Barocio en sus reglas porque me parecen muy embarazosas y desabridas y no tan copiosas como las que aquí se escribirán".

Es decir, enmienda la plana a Vignola en cuanto a la manera de explicar las reglas y también en cuanto a su número.

Como ya dije Torreblanca hace algunas aportaciones originales a los trazados de la perspectiva. Así, por ejemplo, en los fols. 56v y 57r dibuja y explica el trazado de una bóveda baída (fig. 17)

y nos dice con toda claridad que esta doctrina, es decir, esta construcción perspectiva, es de su propia cosecha y que se ha esforzado en hacerla lo más fácil e inteligible que ha podido. Parece que Torreblanca tiene razón, pues ni Serlio (1545), ni Vignola (1583), ni Sirigati (1595), que son los tratadistas en que se inspira, exponen este método para trazar la crucería ni tampoco lo hace (Barbaro (1568). Por lo tanto, felicitemos a Torreblanca por este hallazgo.

Pero no es éste el único hallazgo de nuestro autor.

En la figura del fol. 59v representa una cruz situada por encima de la línea del horizonte con una doble oblicuidad respecto al suelo y al plano del cuadro (fig. 18). Pero esta figura presenta una peculiaridad muy importante y es que está resuelta mediante un trazado que como el propio Torreblanca dice es:

"Regla, por cierto, digna de grande estimación por la excelencia suya y de pocos sabida y no osaré decir que de ninguno, porque será atrevimiento, pero digo que no ha venido a mi noticia que de nadie haya sido escrita ni sabida. Dudo la sepan de la misma manera aunque diferentemente podrá ser se encuentren los pensamientos, porque es puro trabajo mío".

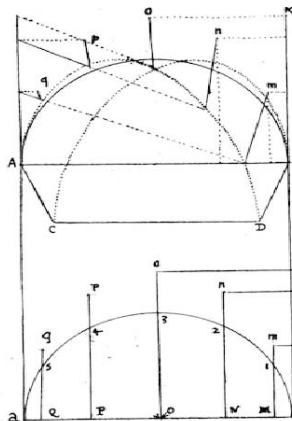


Figura 17-Boveda

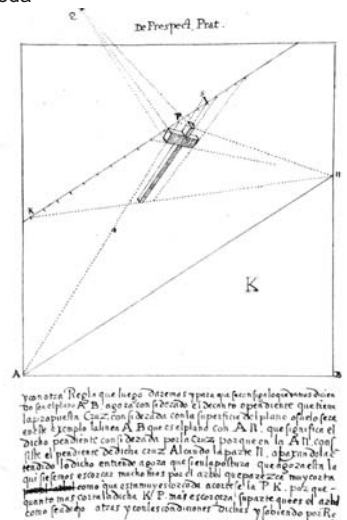


Figura 18-Optiva. cruz-fol. 59v

²⁰Sobre este tema véase mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Serbal, Barcelona 2000, páginas 31-32.

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

Barocio o en su comentario por decir mejor el M. Dante y el patriarcha Daniel Bárbaro y el Serlio y otros. Pero por quanto tratan della confusamente y por camino que no se puede operar con sus preceptos en un tablón para hacer demonstración de un templo o otra cosa de relieve por eso hemos dicho a los principios desta fig. que ningún autor que yo sepa la ha escripto pues ninguno hace mención della para este fin ni para este se puede operar con sus reglas, como lo puede cada qual probar. Así la escribiré con la mayor claridad y facilidad que me fuere pusible fundándome en reglas geométricas y verdaderas para el dicho efecto”.

Torreblanca está acertado al criticar el modo en que presentan y explican las escenas teatrales los maestros en que se inspiró, ya que ninguno de ellos ofrece un método completo que sirva para realizar el trazado de cualquier escena. Sin embargo Torreblanca da un método exacto y válido para cualquier caso basado en un trazado geométrico intachable del que se pueden deducir todas las medidas necesarias para realizar la perspectiva de una escena teatral (fig. 23).

Guidobaldo del Monte en su *Perspectiva Libri sex* (1600) es el único autor anterior a Torreblanca que hizo algo parecido, aunque con un trazado diferente, pero Torreblanca no tuvo noticia del trabajo del italiano.

Del resto de los temas muestro ahora algunas imágenes significativas. Algunas de ellas están inspiradas en, cuando no directamente copiadas, de los tratadistas italianos. En mi artículo del 89 hice una relación de estas figuras y ahora mostraré algunas junto con aquéllas de las que fueron tomadas.

Pirámide visual: Torreblanca-V-D (figs. 24 a y b)

Arquitectura: Pilastra con basa y cornisa (T. y Serlio) (figs. 25 a y b);

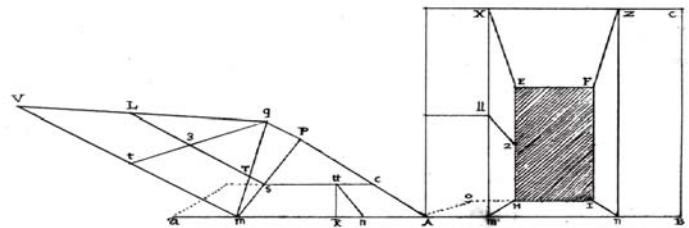


Figura 23-pptiva. escena-fol. 86r

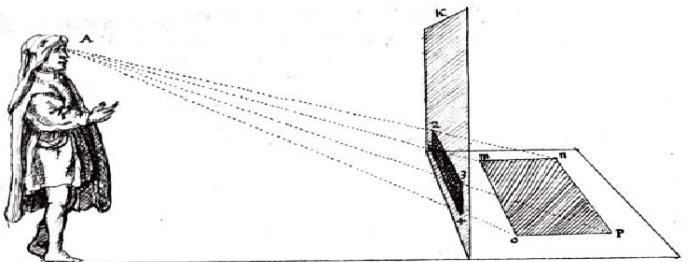


Figura 24a- Piram. visual T

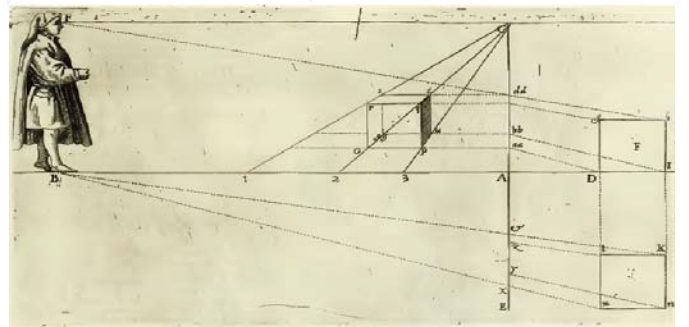


Figura 24b-Piram. visual V_D

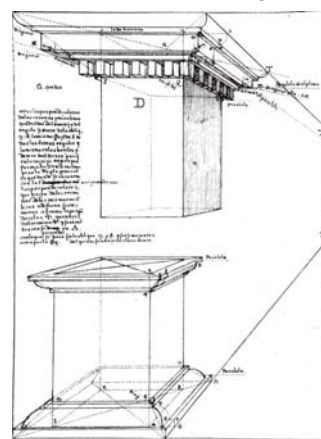


Figura 25a-Pilastra con peana

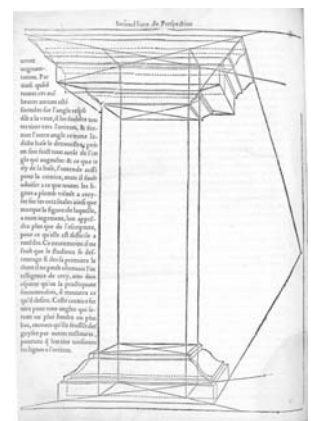


Figura 25b

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

Edifício de planta cuadrada con arcos (T. y Serlio) (figs. 26 a y b); edificios y personas (T. y Serlio) (figs. 27 a y b) edificios y figuras humanas (T. y jaula

Fig 20.



Figura 27a



Figura 27b

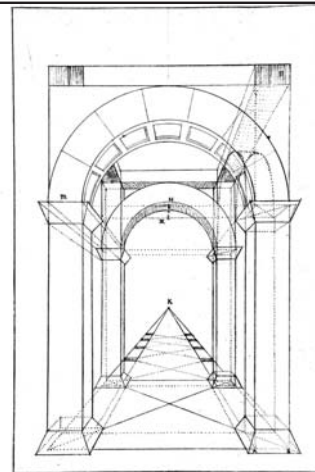


Figura 26a-fol. 32r

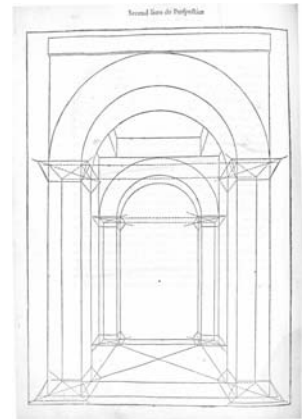


Figura 26b-Serlio

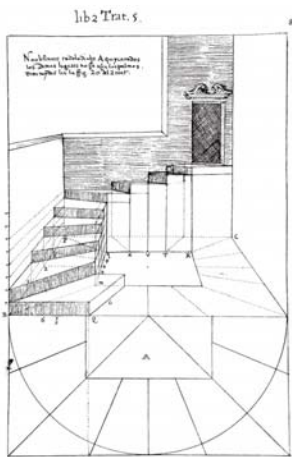


Figura 29 a-Torreblanca-Escalera caracol cuadrada

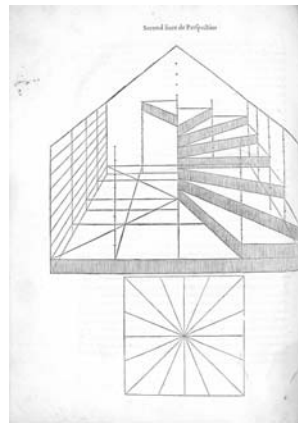


Figura 29b-Serlio-Escalera caracol



Figura 28a- T

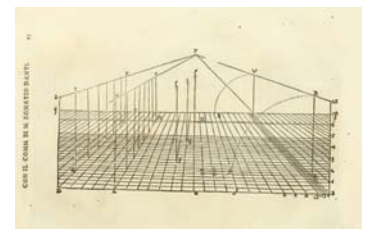


Figura 28b.V-D

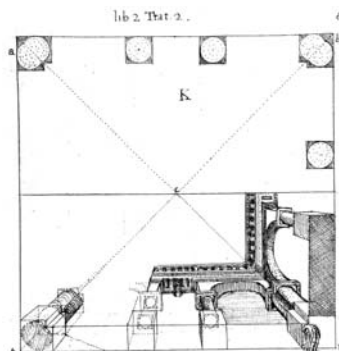


Figura 30a-Pintura de techos T.

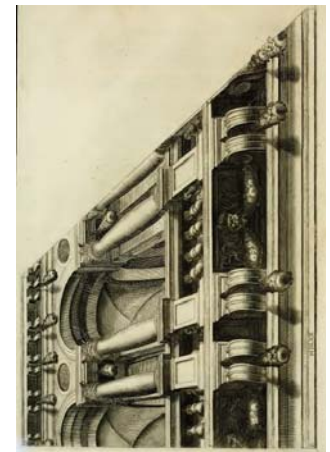


Figura 30b-Pintura de techos-V-D

ptiva. de V-D.) (figs. 28 a y b); escalera de caracol con hueco cuadrado (T. y Serlio) (fig. 29 a y b).

Perspectiva de techos (T. y V-D.) (fig. 30 a y b). Torreblanca sigue a Danti bastante fielmente en lo que éste cuenta en relación con la perspectiva de techos desarrollada por Vignola²², pero presume de explicarlo con mayor claridad, como así lo hace, y pone como ejemplo la representación de “un gran claustro con muchos corredores y gran columnaje”. Tradicionalmente la perspectiva de techos se ha denominado con la palabra italiana *quadratura* debido a la forma cuadrada de las salas. Téngase en cuenta que en los siglos XVI y XVII se denominaba cuadrado a cualquier rectángulo y “cuadrado equilátero” a lo que nosotros llamamos cuadrado. Así utiliza Torreblanca estos términos y para su explicación utiliza un techo cuadrado, es decir, de lados iguales. En el grabado de Vignola aparece sólo la mitad de la cuarta parte de lo que se representaría en el techo de la sala. Torreblanca añade a esto casi otra cuarta parte, aunque con una arquitectura menos elaborada.

²² Vignola-Danti, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma 1583, p. 86.

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

Perspectiva en cúpulas (T. y V-D) Torreblanca dibuja en pequeño la sección de la cúpula con el trazado perspectivo, como aparece en el Vignola-Danti, con la diferencia de que el punto de vista se ve en el dibujo, mientras que en el libro italiano queda fuera. (fig. 31 a y b).

Termina el tratado segundo del libro de perspectiva con el método para representar una perspectiva arquitectónica en una bóveda (en realidad una cúpula). Danti dice que este trazado es “la operación más difícil que puede hacer el perspectivo”. Torreblanca añade que para este trazado “necesita el perspectivo ser más profundo en la geometría que en la otra” (se refiere a la perspectiva de techos). Torreblanca dibuja sobre un muro curvo la bóveda de cuya clave pende el hilo aplomado que describe Danti y que sirve para trazar las rectas verticales. Especifica que se ha de hacer previamente un dibujo de lo que se quiere representar, dividiendo en partes el círculo, tantas como sea necesario. Sabemos que la superficie curva de la cúpula es como el plano del cuadro, que la clave es el punto principal de la perspectiva y que el hilo aplomado es el rayo límite de las rectas perpendiculares al cuadro. Este hilo y el punto de arranque en la imposta de las supuestas rectas verticales definen el plano proyectante de las mismas que nos permite trazar su perspectiva sobre la bóveda, ya sea a ojo, o, como dice Torreblanca. “ajustando un cartón al triángulo N-M-O por su misma concavidad y quitado puesto en llano y operando en él como en plano y punchándolo y por modo de estarcido servirá para todos los seis triángulos de la dicha bóveda”²³. Supongo que, aunque en ninguno de los dos tratados se alude a ello, también se utilizaría el método de proyectar la sombra del hilo sobre la cúpula, como se ve posteriormente en el tratado de Abraham Bosse²⁴. (fig. 32)



Figura 31a-Pintura de cúpulas (T. y V-D)

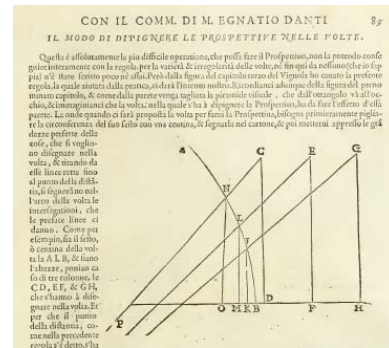


Figura 31b-PPtiva. nelle volte. V-D

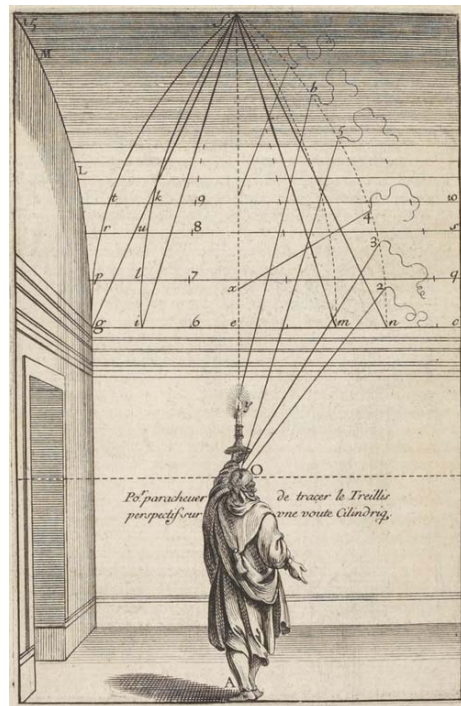


Figura 32- A. Bosse

El manuscrito de Bs Aires

Los siete tratados de la perespectiva pratica pertenece a la Colección Foulché-Delbosc, célèbre hispanista francés, ubicada en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Argentina. Francisco Marcos Marín ha sido el director del equipo encargado de realizar la catalogación informática de la espléndida colección.

Se desconoce el paradero del manuscrito antes de ser adquirido por el citado hispanista.

La Biblioteca Nacional Argentina posee uno de los catálogos de la subasta en que adquirió el manuscrito de Torreblanca, que data erróneamente en 1594 y del que hace la siguiente descripción:

²³Esto será lo que hoy denominamos el desarrollo plano de la esfera.

²⁴Moyen universelle de pratiquer la perspective, Paris 1653.

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

Beau manuscrit du XVIe siècle renfermant la traité de perspective pratique et de géométrie de A. de Torreblanca. Le texte est illustré de nombreux diagrammes géométriques et de vues perspectives ; et le titre est placé dans un très bel encadrement serôa architectural dessiné à la plume. (fig. 33)

Ce manuscrit représente un curieux spécimen de manuscrit mis en pages et préparé avec précisions pour une impression qui paraît n'avoir jamais été faite.

La única fecha que posee este manuscrito es la que estaba en el frontispicio y digo estaba porque ha sido borrada, como se ve en la cartela inferior. Nuestra hipótesis –me refiero a Inocencio Galindo y sus colaboradores y a mí mismo- fue desde el principio que dicha fecha sería posterior a 1619, muy posiblemente en la primera mitad de la década de los veinte. Hay que tener en cuenta que una cosa es la fecha que se pone en la portada y otra la de terminación del manuscrito. Así ocurre con el manuscrito de Madrid, que en la portada figura 1616 y en la última página dice: "Acabóse en la muy insigne ciudad de Villena a 22 de Diciembre, año de MDCVIII". Es decir, el primer tratado, el de Madrid, le llevó más de tres años. Por tanto era de suponer que el manuscrito de Buenos Aires lo terminase también algún tiempo después de la fecha que ha sido borrada en la portada.

Eso sí, el manuscrito de Buenos Aires no le debió llevar tanto tiempo como el de Madrid, ya que éste consta de un total de 256 páginas y está profusamente ilustrado, siendo algunas de las ilustraciones de una costosa elaboración, mientras que el manuscrito de Buenos Aires consta sólo de 176 páginas que contienen unas ilustraciones mucho menos elaboradas que las del primer manuscrito.

No olvidemos que el manuscrito de Madrid le llevó más de tres años.

Las fuentes utilizadas por Torreblanca para este manuscrito son obviamente las mismas que utilizó en el de Madrid, si bien en el de Argentina menciona además a Juan de Arfe, autor de *De varia commensuración para la escultura y architectura*²⁵, libro muy utilizado en España desde su aparición en 1585. Esta cita corrobora nuestra hipótesis de que también hubiera consultado este libro para la confección de su primer manuscrito.

La portada está claramente inspirada, como la del libro segundo del manuscrito de Madrid, en la del libro de Labacco sobre los edificios de la antigüedad romana (véase la fig. 16). La arquitectura es más próxima a la de este libro que en el primer manuscrito, ya que pone el frontón curvo, aunque la del italiano es de proporciones más esbeltas. En este caso suprime las figuras alegóricas y modifica el medallón con el título, aparte de sustituir el arco que en el libro de Labacco se abre a las ruinas romanas por un simple muro con una lápida explicativa. El título del medallón dice así:

Los siete Tratados de la perspectiva Práctica con el primero de los principios de la geometría y otras Reglas así curiosas como necesarias y provechosas.

La explicación de la lápida dice:

Útil a la Arquitectura y escultura y en particular muy necesaria a la Pintura

Luego pone su nombre, oficio y ciudad natal y termina con la dedicatoria al santo patrono de su oficio: San José.



Figura 33-Portada ms. BNA

²⁵Juan de Arfe, autor de *De varia commensuración para la escultura y architectura*, Sevilla 1585.

Dossiê:

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

En el prólogo que abre la obra nos ofrece en lenguaje poético el hecho de que la perspectiva es conatural a la visión del hombre:

“Es el arte de la perespectiva amado lector tan apacible y natural al hombre en las cosas que le son antepuestas a su vista que apenas y muy raras veces sse hallará una en la qual dexé de descubrir en ella algún escorço por donde el ojo con suavidad dexé de ser engañado dulcemente con la apariencia engañosa nacida de la verdadera ymagen del cuerpo que está mirando...”

Tras referirse genéricamente a sus fuentes, sin nombrarlas, nos dice su intención de ofrecernos lo más fácil e inteligible de todo ese saber, cosa que ya tiene recogida en borradores anteriores sin intención de publicarlos:

“con el ayuda de muchos autores así antiguos como más modernos que tan sabiamente an escrito della y considerado con mucha atención el proceder que cada uno a llevado me e venido a resolver en las reglas mejores mas ffaciles menos confusas y embaraçosas que me a sido posible y teniendolas recopiladas en borradores ssin intencion ninguna de sacarlas en publico...”

Pero habiendo observado la carencia de textos de esta índole en nuestro país y con un sentimiento de solidaridad hacia sus compatriotas, se decide a publicarlo:

“el amor que a los de mi naçion española tengo no mereçiendolo ellos menos que las demas naciones el tener escriptas los artes y otras muchas cossas en su lengua assi como ellos las tienen en la ssuya y tambien con la obligación que tan justamente nos pone el Divino Plátón donde dize que la ley...”²⁶.

El tratado séptimo y último es el único que lleva una portada propia que, como ya vimos, es muy similar a la que puso a su primer libro de Geometría en el ms. de Madrid (véanse figs. 1 y 11). Este tratado séptimo es como un resumen en reglas de todo lo que se ha dicho en los seis tratados anteriores y añade otras nuevas “muy necesarias, curiosas y profundas en el arte”, como Torreblanca dice en esta portada.

Consta, pues, el manuscrito de Buenos Aires de siete tratados, encabezado cada uno por un preámbulo, cosa que no ocurría en el de Madrid. La causa de esta estructura nos la da el propio autor en el preámbulo al tratado tercero, donde dice:

“Pareciome para maior claridad y ffundamento deste discurso de perespectiva pratica seguir el proceder de Vitrubio (...) en sus libros de arquitectura en los quales da a cada uno un prologo y este mismo proçeder a llevado Andrea paladio y otros graves autores que han tratado de diferentes cosas...”

El tratado primero está dedicado a la Geometría, pero al faltarle el folio de encabezamiento desconocemos su título exacto y también nos falta su preámbulo. El segundo trata de los principios de la perspectiva práctica, el tercero enseña a poner en escorzo figuras en el plano del suelo, el cuarto a levantar cuerpos sobre escorzos de cuadrados, el quinto a levantar cuerpos sobre escorzos obtusiángulos, el sexto a levantar cuerpos redondos y el séptimo ya dijimos que es un resumen de todo lo anterior con algunas novedades.

Comparando la caligrafía y las figuras de este manuscrito de la BNA, con las del anterior se puede ver claramente que no fueron hechas por la misma mano. Mi tesis al respecto es que fue el hijo de Torreblanca quien, siguiendo las instruccio-

²⁶Aquí se interrumpe el discurso ya que, desgraciadamente, la segunda página de este prólogo y las tres primeras del primer tratado se han perdido

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

nes de su padre, que posiblemente estuviera algo torpe de vista y quizá de mano, redactó el manuscrito de Buenos Aires.

Esta última figura (fig. 34) –la he dejado a propósito para el final– nos remite a la profesión de Torreblanca, que dice de ella: "...un banquetón a modo de bufete el cual participa de variedad de líneas derechas o perpendiculares y decantadas, cosas al fin más dispuestas para dar luz al estudiante que otros cuerpos que se levantan perpendicularmente sobre el plano..."

Este comentario dice mucho de la sagacidad de Torreblanca al elegir los ejemplos que pone en sus libros con ánimo especialmente pedagógico.

Como hemos visto los dos manuscritos son muy diferentes en cuanto a su estructura, su extensión, el número de sus figuras y también la calidad de éstas. Aquí es obligado decir que en este manuscrito no plantea la perspectiva en techos ni en bóvedas o cúpulas, como sí hacía en el manuscrito de Madrid.

El hecho de que la fecha de la portada del ms. de Bs. Aires (véase la fig. 33) hubiera sido borrada nos incitaba a hacernos la inevitable pregunta ¿por qué la borraron y quién lo hizo? Pero no podíamos contestar a esta pregunta, ya que las posibles repuestas pertenecerían al mundo de la especulación mientras no se encontrasen más datos. Pero este hecho nos llevaba también a plantearnos si esa fecha ignota era anterior o posterior al manuscrito de Madrid.

Hay varias cosas que avalan sin lugar a dudas la anterioridad cronológica del manuscrito de Madrid. Aquí voy a citar solamente dos de ellas. Primero el colofón que pone Torreblanca en la última página del ms. de Madrid, que dice: *Advierta el curioso que este libro no es otra cosa que una recopilación de borradores para sacar de ellos el original. Vale ec.*

Se denominaba entonces "el original" al manuscrito definitivo para la imprenta.

En segundo lugar repito aquí algunas palabras del prólogo al ms. de Bs. Aires, ya citadas antes:
...me e venido a resolver en las reglas mejores mas ffaciles menos confusas y embaraçosas que me a sido posible y teniendolas recopiladas en borradores ssin intencion ninguna de sacarlas en publico...

Ahora tenemos ya la certeza de que el manuscrito de Buenos Aires es posterior al de Madrid, pues el estudio cronográfico nos ha permitido conocer la fecha que había sido borrada de la portada de aquél manuscrito. En efecto, la fotografía completa de la cartela obtenida por espectrometría ultravioleta-visible que Daniel Saulino y Alejandra Gómez de la Universidad Nacional General San Martín de Buenos Aires nos han aportado revelan la fecha borrada: 1624. Es decir, cinco años después de que se hubiera terminado el manuscrito de Madrid.

Torreblanca nunca llegó a ver su libro impreso y nosotros tampoco, ya que ha quedado claro que lo que preparó para la imprenta es el manuscrito de Buenos Aires. Tenemos al menos publicados los "borradores" que conforman el manuscrito de Madrid y vamos a seguir trabajando para sacar también a la luz el manuscrito de Buenos Aires, así como el tomo con el estudio comparativo entre ambos que he realizado y los estudios del editor y de los paleógrafos y cronógrafos.

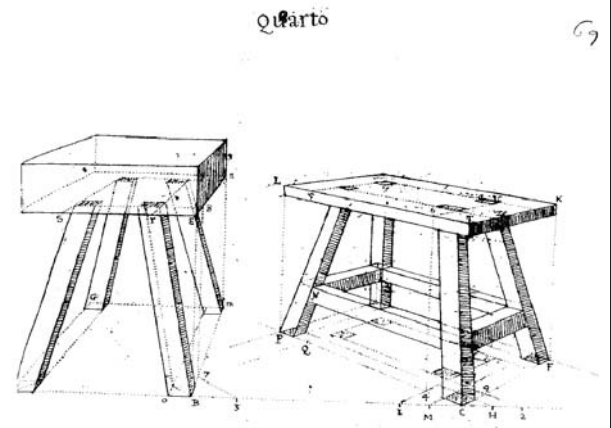


Figura 34-fol. 69r del Cuarto Tratado-ms. BNA

Dossiê:

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

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

ARFE, Juan de. De varia commensuración para la esculptura y architectura, Sevilla 1585.

ARGAN, G. C. y WITTKOWER, R.. Perspective et Histoire au Quattrocento, Paris, Les éditions de la passion, 1990, págs. 49-52.

CLAVIUS, Christophorus. Geometria practica, Roma, 1604.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando. La versión castellana inédita del segundo libro de Serlio, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXXVIII (1999), pp. 5 -52.

DAMISCH, H.. L'Origine de la Perspective, Paris, Flammarion, 1993, págs. 75 a 77, 140 y 352.

FARAGO, Claire (ed.). Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe 1500-1900, Ashgate 2008, pp. 327-348.

LABACCO, Antonio. Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma, Roma, 1559.

MOYA, Juan Pérez de . Principios de geometria, de que se pod[r]an aprovechar los estudiosos de artes liberales, y todo hombre que su officio le necessitare a tomar la regla y co[m]pas en la mano. Con el medir, y dividir tierras (Madrid, 1584).

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca, Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Segundo Semestre, nº 69, págs. 449-488.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. Imágenes de la perspectiva, Siruela, Madrid 1996.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. La perspectiva en las artes, Barcelona, Serbal, 2000, pág. 116.

PALOMINO, Antonio. El Museo Pictórico y Escala Óptica, tomo III, Madrid 1715-1724.

VIGNOLA-Danti, Le due regole della prospettiva pratica, Roma 1583, p. 86.

ZOLLNER, Frank. L'uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci, Rudolf Wittkower e l'Angelus Novus di Walter Benjamin.

Estratto da «Raccolta Vinciana», Fascículo XXVI, p. 333

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

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 Artes 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; Saõ 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 Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

dos Jesuítas do Colégio de Santo Antão 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 Descobrimientos, 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 ou 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 escorço 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 vegetais, 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 Espectativa 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 Opera 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 Disingani*, (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.º, 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 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. 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 e 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 Arquiteturas 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-Dechaes 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 soma 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 e 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 ensinadas 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 Vilaça¹² 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 Scamozzi (1552/57-1616), *Dell'idea dell'Architettura Universale* di Vincenzo Scamozzi divisa in X Libri, Venecia, 1616. O contacto de Vieira com a obra de Scamozzi deve tê-lo ajudado na sua "digressão oportuna" da 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 Perspéctica 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 perspéctica 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 perspécticas 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 apresentadas. 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-

²⁵Inácio Vieira, *Tratado de Perspectiva*, ms. 1715, fol. 321, BNL cota 5170. (inédito), fol. 3. De fato, Andrea Pozzo falecera em 1709, em Viena.

²⁶Magno 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.

²⁷Henrique 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 immortal o seu pincel. Trata desta, sciencia Euclides Dechaux no seu Tomo 3 tratado 21, e outros muitos como Taquet na sua óptica Livro 2.^o*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.

²⁴H. 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 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: coroadada 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-

²⁷Veja: 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.

²⁸U. Baldini, L'insegnamento della Matematica nel Collegio di Santo Antão a Lisboa, 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

²⁹Sobre 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.

³⁰Trata-se do padre jesuíta belga Francesco Aguilonius (1556-1617), Opticarum Libri VI, Philosophis Inxta ac Mathematicis utilis, 1612.

³¹Athanasio 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 I; tratou assuntos diversos como óptica, magnetismo, aritmética e medicina. Apresenta um capítulo especial sobre De Arte Scenographia.

³²Christophe Scheiner (1575/9-1650); Pratica del palellogrammo da disegnare (...), Bologna, 1653; ensina uma nova arte de desenhar qualquer coisa com grande facilidade sem olhar a mão.

³³Claude 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 perspectivistas.

³⁴Padre 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 Curabelle, em Luigi Vangneti, De naturali et artificiali perspectiva, N. 9-10, 1979, pp. 394-397.

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

temática em Santo Antão, 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 Antão 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 Dechales.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 Ciència al País Valencià*, València, 1995; Andrés Martím 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 ou 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 perspéctico, 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 perspéctico 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 perspéctico 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 perspéctico, 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 Dechaies (lembro que na obra de Dechaies, 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 Dechaies 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 Dechaies. 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, *Colleção de Memórias*, Coimbra, 1922, pp. 69-70, refere Antônio Machado Sapeiro como o autor do teto da sacristia. Ou estaria Sapeiro trabalhando como assistente de Bacherelli?

Dossiê:

"A arquitetura do Engano ou 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-espaço 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* perspéctico 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

⁴⁷Inácio 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.

⁵¹Notícia Individual del Sagrado culto, con que la devoción desta Corte de Lisboa celebró en un Octavario de Solemnis 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 e 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 MNAAL, Lisboa, Electa*, 1994.

⁶⁰*idem*, *ibidem*.

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

⁶²*idem*, *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 e 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 perspéctico 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).

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

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 descripcion 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 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 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.

MOREIRA, Rafael. Tratados de Arquitectura, 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*, Venécia, 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.