

Diante da eficácia das imagens – saber ver a pintura no Brasil Colonial

Faced with the effectiveness of images - knowing how to see painting in Colonial Brazil

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3114>

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: 27/07/2020 – Aceito em 11/08/2020

Resumo: O artigo propõe uma discussão sobre o universo da pintura no Brasil colonial de modo a entendê-la como componentes formal e cultural. Não se trata de um estudo conclusivo, pois o foco é propor o debate entre os professores que trabalham com a pintura ilusionista do universo barroco no período moderno. Nesse contexto, o escopo é procurar discutir suas potencialidades, seus motivos, seu entendimento técnico sempre associado ao estudo dos tratados de arquitetura e de perspectiva. O texto vem valorizar uma dinâmica que considere o componente da técnica operativa, isto é, uma vertente técnica/matemática/geométrica: científica e outra vertente executivo/produtivo: operacional. Neste seguimento a pintura de quadratura no Brasil entre os séculos XVIII e XIX é muito rica nos aspectos formais/estruturais, como também em seus aspectos temáticos. Logo, a nossa intenção é ver o desenvolvimento da perspectiva como um processo operativo e não apenas aplicativo: um procedimento sedimentado no desenvolvimento cultural durante a época colonial, pois a simples aplicação de disposições pictóricas codificadas não encontra no universo luso-brasileiro uma estrutura linear.

Palavra Chave: Pintura Ilusionista; perspectiva; quadratura.

Abstract: The article proposes a discussion about the universe of painting in colonial Brazil in order to understand it as formal and cultural components. This is not a conclusive study, as the focus is to propose the debate between teachers who work with illusionist painting of the Baroque universe in the modern period. In this context, the scope is to seek to discuss its potentialities, its reasons, its technical understanding always associated with the study of architecture and perspective treatises. The text emphasizes a dynamic that considers the component of the operative technique, that is, a technical / mathematical / geometric aspect: scientific and another executive / productive aspect: operational. In this segment, quadrature painting in Brazil between the 18th and 19th centuries is very rich in formal / structural aspects, as well as in its thematic aspects. Therefore, our intention is to see the development of perspective as an operational process and not just an application: a procedure based on cultural development during colonial times, since the simple application of codified pictorial dispositions does not find a linear structure in the Portuguese-Brazilian universe.

KeyWord: Illusionist Painting; perspective; quadrature.

.....



Introdução

É olhando para a pintura do Brasil Colonial como um todo que algumas questões vêm à mente. Neste fragmento de pesquisa, busco expor alguns pontos que considero significativos e que, ao longo do texto, podem ser melhor explicados. Não se trata de nenhuma discussão teórica em relação ao estudo da pintura colonial, faço apenas inquirições do ponto de vista da história da arte, de modo a poder aproximar, cada vez mais, o entendimento da pintura dos séculos XVII e XIX¹. O esquadramento que proponho oferece uma apreciação para, então, debater algumas questões sobre a pintura colonial com os diversos historiadores que trabalham com esse tema. Não é minha intenção infligir uma posição concreta ou categórica sobre o assunto. Acredito mais no embate do diálogo com outros colegas, pois todos nós estudamos a pintura e temos nossas próprias questões já um pouco definidas, porém, o que falta é uma querela em conjunto, no bom sentido, de modo a levantar questões, propor dinâmicas novas e construir um leque mais abrangente em relação à pintura colonial brasileira.

Num primeiro momento, meu foco volta-se para a pintura ilusionista, pois é o gênero pictórico da minha especialidade. A intenção é concentrar a reflexão sobre a quadratura no Brasil de modo a relacionar a arte com a ciência, para além de estudos sobre autoria, cronologia ou disposições sociofilosóficas. Reconheço a importância desses aspectos, que analisaremos em um momento oportuno, mas, neste instante, quero apenas refletir sobre a pintura perspetiva a partir de aspectos técnicos vinculados a tratados sobre arquitetura ou sobre perspectiva. São apenas conjecturas, e todas elas pensadas olhando para o universo pictórico do Brasil como um todo. Não se trata, neste momento, de se fazer análises definitivas ou de se propor disposições fechadas, longe disso. A ideia é refletir sobre uma possível história da pintura do Brasil no Tempo Colonial. Um volume totalmente voltado para a investigação da pintura em sua amplitude máxima (cronológica) e sem restrições geográficas. Nesse contexto, o pensamento volta-se para o conteúdo cultural artístico entre os séculos XVIII e XIX (contudo, incluiremos o século XVII como ponto de partida). Questiono-me como o artista poderia pensar a sua própria pintura e se, naquele contexto, há uma relação com outras obras a partir da Europa. Não se trata de fazer uma comparação, afinal, seria insensato fazer isso. Tampouco apresento uma solução, e sim uma linha de pensamento. Como fazer esses questionamentos e como isso ajudará a conhecer a pintura do Brasil, é difícil responder. O que importa é levantar questões e, ao menos, pensar sobre elas. Por isso, uma equipe interdisciplinar e derivada de todas as regiões, entre norte e sul, seria o mais acertado para se discutir e aprender sobre o universo pictórico do Brasil naquele período. Não podemos mais nos isolar em nossas pesquisas, em nossas zonas de conforto, apresentando nossas opiniões apenas nos congressos nacionais e internacionais, publicando quando a situação nos permite ou quando temos apoio em nossos programas de pós-graduação. Todos nós, pesquisadores, sabemos que publicar no Brasil é algo muito complicado e demanda um grande esforço. Urge um grupo mais coeso e construído por peças de todos os cantos do Brasil, preocupados com a arte pictórica de nosso país, estritamente do Tempo Colonial.

Verdade deve ser dita, no contexto da pintura do Brasil colonial,

¹Naturalmente sabemos que no século XVI tudo é mais complicado, pois as ordens religiosas chegaram ao Brasil no último quartel do século e não seria pertinente impor uma discussão sobre uma pintura ainda neste tempo quinhentista. Fica aqui apenas uma disposição cronologia com um ponto de partida. Não se trata de julgamentos neste momento. A intenção é apenas questionar pontos caros da nossa pintura.



percebe-se uma amplitude imagética inquestionável e talvez seja essa mesma amplitude o fator de limitação. Por um lado, temos a possibilidade de visualizar um complexo formal extraordinário, mas, por outro, uma dificuldade de mapear e destrinchar os milhares de arquivos com novas e inéditas pistas sobre nosso manancial pictórico, para além das dificuldades em fotografar os espécimes. As tipologias vão desde os caixotões com talha trabalhada ou não, os brutescos em suas diferentes armações e cenas centrais, a quadratura ora complexa, ora singela e apenas como divisória do figurado central, espaços aéreos com simulação de nuvens e a pintura que imita os azulejos. Estudar tudo isso entre o norte e o sul do país é assustador: uma grande dimensão e um espaço cronológico avassalador. Rever documentação, procurar novos documentos, encontrar os artistas e as suas obras. Um grande desafio que só com uma equipe fundamentada e multidisciplinar, recortada, a partir dos centros universitários, com historiadores da arte interessados nesse estudo, de modo a criar um grupo com a ajuda dos respectivos programas de pós-graduação e suas dissertações e teses, afinal, os alunos são fundamentais para o sucesso dessa aventura. É assim que conseguiremos construir o conhecimento da pintura perspectica (e não só ela) do Brasil Colonial. Bem, um tema para muitas conversas e debates, mas que urge começar.

Quando estudamos a pintura do século XVIII e parte do XIX, numa preocupação entre as dinâmicas coloniais, percebe-se uma pintura bem mais madura na sua magnitude territorial se comparada com momentos anteriores. O Brasil colônia nos apresenta um manancial pictórico bem amplo e com qualidade cromática, algum destaque no desenho e também na composição. Mas temos, igualmente, pinturas mais singelas e com pouca profusão na composição e mesmo no cromatismo. Muitos dos nossos artistas, quando representam as suas figuras humanas, puti, anjinhos, figuras maiores ou menores, tornam possível notar uma linha escura que contorna a configuração do corpo dessas representações. Não acontece com todos os artistas, porém, é possível verificar isso com certa frequência. Em alguns momentos, são figuras que compõem um tema para um teto ou painéis com uma dimensão mais avantajada. Não importa o motivo específico para isso. Não se trata de competência ou de inabilidade no domínio da figuração. É curioso, pois podemos identificar nesse processo o uso de cartões ou de outra possibilidade para compor a cena, caso aconteça num suporte abobadado num teto ou então em grandes painéis como os tetos em caixotões. Não vejo problema, contudo, quem sabe um processo operacional para solucionar questões junto a uma obra específica. De todo modo, fica aqui outro ponto para a nossa discussão. Outro aspecto que merece atenção diz respeito aos nomes dos nossos pintores, pois são pouco mencionados ou, algumas vezes, conhecemos apenas os mais referidos por uma historiografia já de tempos antigos e demasiadamente repetida ou simplesmente copiada. Falta um inventário sistemático de modo a melhor identificar os artistas e suas respectivas obras. Entretanto, um trabalho muito custoso e que absorve um certo número de pesquisadores. Em nossas pesquisas, encontramos novos nomes, mas sempre fruto de pesquisas específicas e fechadas em nichos intelectuais como nos programas de pós-graduação e que não circulam com tanta rapidez nas demais universidades.

Quando pensamos nos tetos pintados do gênero quadratura, uma questão se coloca para buscarmos entender o que está sendo feito. Nossos artistas, nossos artífices, nossos pintores, conheciam a perspectiva do Renascimento a partir dos séculos XV e XVI? Ou mesmo a pintura an-



terior com disposições espaciais em fase de transformação, como as decorações do século XIV ou até os poucos escritos, impressos ou não? As obras de Masaccio, Piero della Francesca, Dürer ou as realizações de Brunelleschi chegavam até aqui na América durante nosso tempo colonial? Nossos decoradores ou pintores tiveram a oportunidade de ler Alberti? O que eles liam? As gravuras do Renascimento chegavam até aqui? Como era o estudo da geometria no litoral e no interior do Brasil. Vignola, Serlio, Scamozzi ou Commandino circulavam aqui na Colônia? Podemos pensar que nossos pintores “estudavam” o Renascimento ou que conheciam Rafael, Michelangelo, Leonardo e Bramante ou mesmo os arquitetos dos séculos XVI e XVII. Havia uma inspiração no Renascimento entre nossos artistas? Eram conscientes do que fora o Renascimento? Em relação a Velázquez ou Caravaggio, é possível supor que conheciam suas obras ou que tivessem contato com quem tenha visto tais pinturas? Parece pouco significativo responder a estas questões, mas as respostas podem produzir algum questionamento ou abrir caminho para novas investigações e debates entre a nossa historiografia. Quem vai dizer isso? Como responder a todas essas indagações? Não significa que quero ver a forma do Renascimento filtrada entre os nossos pintores. Muitos pintores atuantes no Brasil colonial vieram de Portugal e trouxeram gravuras, desenhos, pigmentos, esboços e mesmo ideias que aqui colocavam em prática e serviam para artistas que trabalhavam para um núcleo laico abastado e, naturalmente, para as ordens religiosas ou irmandades, que, por sua vez, influenciavam outras gerações de pintores. O conhecimento do Renascimento pode ter chegado via Portugal, pois os pintores que vieram para a colônia poderiam ter trazido não apenas estudos, desenhos preparatórios, mas essa presença poderia ser acompanhada por telas ou quadros produzidos diretamente em Portugal, seja fruto de encomenda previamente estabelecida ou fruto de um possível comércio. Negar isso é insensato. As relações comerciais poderiam se estender para além dos produtos necessários no armazenamento alimentício ou no vestuário. Sabe-se que de Portugal chegavam projetos e igrejas inteiras, como é o caso da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador, para citar um exemplo emblemático. Igualmente, o Brasil Colonial recebeu inúmeros pacotes e caixas de azulejos azul e branco que foram freneticamente comercializados. Ora, por que descartar a pintura de painéis? Quantos painéis provavelmente foram encomendados a oficinas de artistas de renome a Portugal pelas diversas ordens religiosas instauradas no Brasil? Seja fruto da intenção da Igreja ou de senhores ricos interessados em dar uma nova postura imagética em suas casas, a presença de gravuras, de modelos, de esboços e até de fragmentos de ideias em quadros poderiam compor esta ligação comercial entre a Metrópole e a Colônia.

Recorde-se o tenebrismo de Marcos da Cruz, as elegantes figuras e o cromatismo de Antônio Oliveira Bernardes, falecido em 1732, e, ainda, a luz e as manchas cromáticas de Bento Coelho da Silveira, morto em 1708. Ou seja, como se deu essa construção pictórica no Brasil entre os Setecentos e os Oitocentos? E, aqui, lampeja outro ponto: como a arte portuguesa do século XVII, bem como grande parte daquela do século XVIII, influenciaria os nossos pintores em toda a extensão geográfica da colônia? As influências entre as idas e vindas (não esquecendo as rotas para o Oriente – Macau e Goa) fazem surgir um novo paradigma cultural e pictórico que ainda não foi explorado em sua totalidade e que não pode ser esquecido. Citamos há pouco alguns portugueses do século XVII e XVIII. Outros nomes cabem à nossa lista, ainda dos Seiscentos, como Josefa de Óbidos e José Avelar Rebelo,



que muito fizeram para a pintura portuguesa daquela época, bem como tantos outros nomes que se destacaram e, de certa forma, organizaram a pintura portuguesa de meados do século XVII.

Para compor o quadro setecentista, é preciso lembrar de grandes decoradores que, no século XVIII, deram um novo impulso na arte pictórica em Lisboa. Referimo-nos a Antônio Pimenta Rolim, falecido em 1751, Jerônimo de Andrade, Jerônimo da Silva, Vitorino Manuel da Silva, morto em 1747 ou, ainda, Antônio Simões Ribeiro, já em Salvador em 1735. Não se pode esquecer do florentino Vincenzo Bacherelli em Lisboa desde 1701, com a novidade da quadratura agregando uma gama de discípulos em toda a metrópole lisboeta. Seu formulário descende dos experimentos florentinos desde meados do século XVII, constituindo uma das experiências mais significativas em Lisboa durante o reinado de D. João V. Conseqüentemente, o contato entre artistas portugueses que vieram para o Brasil com novidades (a quadratura no centro dessa novidade) existe, é real e deve ser tomado como ponto central na pintura do Brasil Colonial.

Não procuro respostas, e sim promover o debate e gerar uma discussão nos centros mais específicos dos estudos sobre a arte pictórica colonial no Brasil. Aceito se essas propostas parecerem insanas, contudo, estamos diante de um universo singular e que precisa ser tratado. O “programa” do barroco avança sem preconceitos e vai modificando e adaptando como um caleidoscópio próprio daquela época, daquela efervescência imagética, cromática e luminosa que aconteceu em toda a Europa, chegando à América e avançando para o Oriente com força total. Um comboio difícil de ser interrompido e que tem, em suas paragens, produções diferenciadas umas das outras. Essas produções se nacionalizam como um bom cidadão estrangeiro, mas também se contamina com o campo visual de onde está e de como olha e observa a natureza. A comunicação com os artistas da metrópole era fundamental. Teríamos, então, um filtro via Portugal? Temos isso controlado na pintura setecentista, entre a faixa litorânea e os espaços do interior do Brasil? Os nossos artistas conheciam Rubens? Como identificar o seu cromatismo nas gravuras preto e branco e como conhecer a luminosidade de Caravaggio? Em relação à arte holandesa, seria possível supor que chegava aqui alguma informação em relação aos trabalhos de Rembrandt, Frans Hals ou de Vermeer? Não custa lembrar que os holandeses estiveram no Brasil, entretanto, não está totalmente pesquisado se esses pintores da comitiva de Nassau deixaram algum discípulo ou qualquer influência a partir do ponto de vista da composição figurativa ou pictórica².

Ora, alguns pontos podem ser questionados, melhor dizendo: os nossos pintores sabiam ou entendiam sobre forma, cromatismo, luminosidade, pintura tonal, sobre a pintura francesa, espanhola ou italiana? E sobre a leitura de tratados de arquitetura, os textos sobre óptica, sobre perspectiva, sobre geometria e mesmo os estudos de Desargues no século XVII ou os de Gaspar Monge no fim do século XVIII; estes estudos chegavam até o nosso espaço colonial? Os nossos pintores liam esses impressos ou outros com conteúdo similar? As pesquisas dizem que havia uma troca cultural muito intensa (e realmente tais trocas existiam) de textos e que os livros (de um modo geral) circulavam no Brasil.³ Parte do questionamento aqui em questão expõe a nossa preocupação com a decoração perspectivada, mas não se pode transcurar a inquietação sobre a pintura de um modo geral: não se pode fracionar as reflexões.

Tem-se notícias de mestrados e de doutoramentos que indicam tra-

²Giulio Carlo Argan, *Imagem e persuasão*, Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

³ citar aqui a tese de doutoramento de Camila Fernanda Guimarães Santiago, *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*, Belo Horizonte, 2009. Ainda neste mesmo foco: Alex Bohrer, “Os missais de plantin e outras reminiscências flamengas no Barroco Mineiro” in *Um mundo sobre papel*, edusp, São Paulo, 2014, pp. 475-493.



tados teóricos de arquitetura e de perspectiva que circulavam por Minas Gerais e por todo o Brasil, entretanto, a pesquisa generalizada nas centenas de bibliotecas do país ainda não está feita. A troca de impressões existia e o comércio poderia proporcionar tais possibilidades de conhecimento. Verdade dita, sabe-se que esse universo livresco não chegava para todos, mas estava vinculado a bibliotecas específicas em todo o Brasil e as Ordens Religiosas tiveram um papel preponderante nisso. O que, neste momento, é questionado não é tanto a possibilidade de comércio entre a Europa e a América, pois estudos evidenciam estas possibilidades de transações. A nossa preocupação vincula-se a tais estudos abrangendo o cotidiano dos pintores ou próximo a eles. Todas essas disposições artísticas eram entendidas pelos artistas do século XVIII e XIX, seja no litoral ou na Capitania de Minas? A mesma dúvida vincula-se a localidades fora dos centros mais dinâmicos ou mais próximos de disposições de contato entre o outro lado do oceano. E como pensar sobre esses conhecimentos chegando a localidades como Conceição do Mato Dentro, Barão de Cocais, Congonhas do Norte, Serro, Inhaí, Couto de Magalhães e tantas outras por todo o país, distantes dos centros propulsores de um vínculo direto com a metrópole. Claro que a circulação dos artistas era intensa e, por todo o país, o fluxo artístico era notado com a presença de mestres e discípulos ou oficinas inteiras que circulavam por cantos e cidades levando a dinâmica da pintura em paredes ou tetos. Uma novidade vinda do outro lado do oceano ou vinda do outro lado de uma comarca. Importa referir que toda a capitania (e/ou todo o país) era um imenso canteiro de obras onde circulavam artífices de variados calibres, construtores, mestres de obras, entalhadores, retabulistas com ideias próprias ou advindas de algum tratado científico ou apenas a partir de estudos em fólio que eram discutidos entre seus executores, discípulos e algumas irmandades que promoviam um rico mecenato. Não quero impor uma imperícia ou falta de conhecimento por parte dos nossos artífices. Longe disso, em meus textos sempre valorizei a nossa pintura como um momento diverso, mas pertencente à grande civilização do espaço setecentista/oitocentista entre a Europa, América e Oriente. Nossa arquitetura, nossa escultura e os retábulos são de grande poder expressivo e construídos com rigor e sistematização. O mesmo vale para o campo pictórico. O que este pequeno exame remete são às fontes de consulta, aos entendimentos em relação a uma tratadística vinculada ao ilusionismo arquitetônico em áreas mais remotas da nossa capitania ou de qualquer outra no Tempo Colonial. O local não importa. É a dinâmica e a pujança cultural e artística que está sendo conjecturada aqui. Com a presença de artistas portugueses pulverizando os conhecimentos, criou-se um modo operativo ou procedimentos pictóricos que se dinamizariam por todo o país. Temos um novo paradigma, portanto? Esta é uma das questões.

Partindo dessas preocupações, um ponto é relevante: o que os nossos artistas viam e como aprendiam? Como estudavam e como entendiam ou praticavam a perspectiva – seja na decoração ilusionista, em quadros parietais ou na produção de fragmentos cenográficos como os retábulos? Havia uma prioridade na composição ou na construção da quadratura? Parte da documentação de Manuel da Costa Ataíde permite deduzir que ele priorizava as arquiteturas fictícias, quando diz que em tal espaço seria melhor uma valente e espaçosa perspectiva, e, no centro, o que mais acertado. Note-se uma maior preocupação com a quadratura. Aqui, seria uma prioridade?

Os tratados de perspectiva não ensinavam como projetar o desenho das arquiteturas ilusó-



rias nos diferentes suportes de um edifício. Situa normalmente um dispositivo teórico que precisa ser entendido e construído. Os tratados de Andrea Pozzo, de Jean Dubreuil, de Abrahan Bosse ou os de Ferdinando Galli Bibiena e outros apresentavam em seus conteúdos indicações para a projeção do desenho em suportes curvos, isto é, tratavam do exercício do esboço sobre o papel e sua transposição para qualquer suporte. Esses textos forneciam uma receita por assim dizer e eram pontos fulcrais para um quadraturista ou um cenógrafo. E no caso do texto do Jesuíta Andrea Pozzo, também para o arquiteto. Nossos decoradores entenderam os processos apresentados nesses tratados ou absorveram um modo operativo que mais resultava diante do universo cultural que lhes permitiam? Um outro texto pode se juntar a estes: trata-se dos volumes em latim escritos pelo Jesuíta Milliet Dechaes. Entretanto, acredito que, num âmbito mais geral, a circulação deste último impresso poderia ser mais complexa, apesar de os jesuítas formarem colégios em muitas cidades do litoral: a circulação dos textos de Dechaes poderia acontecer, mas fica difícil precisar se ocorreu e em quais circunstâncias. Neste nosso pequeno estudo ou percurso, não está esquecido os Colégios Jesuítas e suas aulas de Matemática e de Cosmografia. No entanto, não iremos afunilar nossa análise para os temas dos programas de ensino dos jesuítas em seus diversos colégios por todo o litoral do Brasil. Sabemos da importância dos seus núcleos de ensino e de sua pedagogia. Esse ponto daria outro texto, com outra abordagem. A circularidade dos conhecimentos geométricos e matemáticos nos Colégios Jesuítas foram fulcrais não apenas nos locais onde tais colégios existiram e foram fundados, mas a repercussão dos seus conhecimentos em toda a colônia. E isso ainda não foi pesquisado em sua magnitude.

A reverberação desses estudos matemáticos/perspécticos ramificou-se por todo o espaço colonial como uma enorme rede de difusão do conhecimento. No entanto, o texto de Andrea Pozzo é expressivo para o pintor e para o arquiteto, pois dinamiza a perspectiva como centro do conhecimento para as duas artes. Andrea Pozzo nos brinda com explicações versadas entre texto e imagens de modo bem didático e diretamente indicado ao estudioso da perspectiva. Seu método propõe um estudo partindo sempre do mais fácil para o mais complexo. E isso é um dos pontos mais extraordinários da sua pedagogia e da sua postura no mundo prático.

Diante deste momento, uma questão se impõe, não para responder categoricamente, mas para provocar debates. Em posse do tratado pozziano e não podendo contar com a tradução do texto, o nosso decorador poderia, caso conhecesse bem a geometria e a perspectiva, entender o contexto e construir as suas arquiteturas falsas? Pensando nesse contexto, um desvio para Portugal é interessante, pois alguns quadraturistas portugueses eram também preparadores de cenas para teatros, bem como a presença de estrangeiros em Lisboa e o deslocamento de alguns artistas portugueses para Espanha ou para a Itália era uma possibilidade de vínculo no país com conhecimentos específicos, estudos e divulgação de livros e de álbuns de gravuras. O caso do Brasil Colonial é complexo, pois o estudo do teatro ou da cenografia ainda é um panorama desconhecido e não está implícito que os decoradores de tetos faziam igualmente cenografias para teatro – é preciso estudar mais isso. Faz-se mister um estudo mais focado de modo a conhecer melhor o espaço cenográfico no Brasil Setecentista e Oitocentista. Esse espaço existiu ou não? Como aconteceu?

É conveniente apresentar dois espécimes para análise de modo a exibir algumas diversidades entre a faixa litorânea e a Capitania de Minas. Contudo, não faremos comparações culturais,



mas sim metodológicas na construção do espaço. Duas decorações ilusionistas com procedimentos perspécticos diferenciados. Note-se que em Salvador na decoração do teto da portaria do Convento de São Francisco, as linhas de fuga fogem para pontos diferentes. Lembrar que os romanos usavam este processo: com um eixo longitudinal, os pares de linhas convergiam como escamas de peixe. Neste esquema não temos um ponto de fuga único. No Tempo do Barroco alguns pintores percebiam que utilizando apenas um ponto de fuga em suas decorações o espaço ilusionista poderia criar certas deformações causando algum desconforto no olhar do observador. Assim, usavam este processo operativo ou outros procedimentos perspécticos para melhor disporem as suas construções ilusionistas. Já a quadratura de Manuel da Costa Ataíde na igreja do Rosário de Mariana – e podemos pensar para outros tetos do mesmo decorador – é bem mais simples, pois há menos elementos arquitetônicos. Os pontos de fuga vão fugir de dois em dois. É expressivo lembrar que os bolonheses Mitelli e Colonna, que trabalharam intensamente no palácio Pitti em Florença, entre 1637 a 1642 e que posteriormente se encontravam em Espanha usavam um método parecido com este. Quando um teto é muito longo em relação à largura, este artifício pode funcionar melhor. Antônio Palomino⁴ descreveu este procedimento no seu tratado *Museo Pictório y Escala Óptica*, quando trata da prática da pintura, as decorações cenográficas e os tetos ilusionistas. Ele, Palomino, usou este método para traçados dos cenários em perspectiva sobre os bastidores. É conveniente reforçar que o teto da igreja do Rosário de Mariana não é muito longo, mas praticamente quadrado. Isso pode ter sido um momento difícil para organizar os pares de fuga dos fustes de cada lado transversal do teto marianense⁵. Isso pode ter levado o mestre Ataíde a novas reflexões. Cabe a nós historiadores de arte tentar reproduzir seu método e seus questionamentos para podermos compreender melhor a postura deste decorador, que, a nosso ver, está mais próximo de um preparador de cenas perspécticas do que um figurista. Naturalmente com a capacidade de pintar não apenas arquiteturas ilusórias, como também formas figurativas.

Gostaria de retornar ao princípio da nossa conversa quando tocamos no assunto da geometria (parte da matemática que estuda o espaço e as figuras que ali estão dispostas), da perspectiva e, naturalmente, dos tetos pintados.

O que é preciso para ser um bom perspéctico? Conhecer bem a geometria, a arquitetura e a representação espacial em profundidade, largura e comprimento. Não se pode deixar de lembrar que a geometria é parte da matemática e ponto assente para estes decoradores, pois ambas são ciências fundamentais. Mas, é bom que se diga, também para o pintor em geral e de modo destacado para o retabulista, pois este último terá que criar sua cenografia num dado espaço restrito e com boas proporções. Consequentemente, o conhecimento da geometria e da perspectiva são dinâmicas centrais e não devem ser transcuradas. Fazendo um pequeno retorno aos tempos mais antigos sabe-se que a matemática e a geometria se desenvolveram na Mesopotâmia, no Egito, e na Grécia a geometria era considerada um estudo específico. Os avanços na Antiguidade foram fundamentais para as pesquisas na Idade Média e que permitiram o desenrolar dos processos perspécticos entre os séculos XIV e

⁴Antonio Palomino, *Museo Pictório y Escala Óptica*, Madrid, 1715.

⁵Gostaria de agradecer imensamente as conversas e as lições que tive via emails com o Prof. Javier Navarro de Zuñiga, de Madrid. Recebeu minhas dúvidas e indagações e a partir de algumas imagens que eu enviava a ele, pode gentilmente me mostrar alguns tópicos pertinentes a conceitos-chaves da pintura geométrica, matemática e da pintura ilusionista, o que me permitiu perceber algumas variações perspécticas dos tetos no Brasil colonial, seja na franja litorânea ou na capitania do ouro. Estas discussões me valeram muito, pois acrescidas com outras leituras abriram um leque basilar para muitas das reflexões aqui reveladas. Seus estudos podem ser identificados nas seguintes publicações: *Imagem de la Perspectiva*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996; *Mirando a través*, Ediciones Serbal, 2000; *Forma y representación un análisis geométrico*, Akal, 2008.



XV, que iriam mudar os conceitos da representação espacial para o uso de formas pictóricas em painéis, paredes e em tetos. Os Elementos de Euclides estavam presentes desde os primeiros tratados a partir do Renascimento até o fim do século XVIII como um estudo inicial para os argumentos sobre óptica ou perspectiva. Os preparadores de cena e aqueles que conheciam a perspectiva estudavam Euclides como ponto de partida. Os tratados até o fim do século XVIII apresentavam os pressupostos euclidianos como pontos obrigatórios para qualquer estudioso sobre perspectiva, para além de estudos sobre o funcionamento do olho e os aspectos práticos e especulativos da óptica e da perspectiva.

No que diz respeito à geometria projetiva sabe-se que é derivada das pesquisas e dos conhecimentos desde a Antiguidade. Estes estudos estavam na base formativa das pesquisas de Gerard Desargues que iriam culminar na geometria projetiva no século XVII. Como nos diz Javier Navarro de Zuvillaga em seus estudos, as questões da representação espacial, seu funcionamento e disposições é bem claro nos primeiros tratados de Sebastiano Serlio, Jacopo Vignola, Jean François Nicéron, Abraham Bosse, Desargues e Andrea Pozzo. É bom que se lembre que os artistas no Brasil que pintavam arquiteturas ilusórias nos tetos entre os séculos XVIII e XIX, como bem chamou a atenção Javier Navarro de Zuvillaga, todos estes decoradores, sejam na franja litorânea ou na capitania de Minas Gerais, estavam fazendo traçados em perspectiva com régua, compasso e fio de prumo. Um processo que nos parece óbvio, mas muitas vezes pouco lembrado e pouco visualizado em sua dinâmica operativa nos canteiros de obras. Evidentemente tinham que saber geometria, pois o conhecimento básico da perspectiva passa pelo entendimento desta ciência. Já a perspectiva é um caso particular da geometria projetiva, pois é projeção desde um ponto de vista sobre um plano: chamado plano do quadro. Os artistas que trabalhavam com a perspectiva em tetos planos ou abobadados conheciam pelo menos as noções de geometria. Bosse e Andrea Pozzo apresentam os seus procedimentos práticos para construir sua perspectiva à base de projetos mediante um foco de luz ou quadrícula plana situada no plano horizontal de arranque da abóbada sobre a superfície e é possível que alguns artistas pudessem ter usado estes métodos sem conhecer bem a geometria⁶.

A perspectiva foi desenvolvida e codificada desde o século XV e de forma sistemática a partir do século XVI por arquitetos e pintores. Construir espaços em perspectiva numa superfície plana ou curva exige uma base geométrica forte e os decoradores eram conscientes disso. Perante todas estas aportações, partindo do ponto de vista dos procedimentos operacionais que os artistas podiam usar cabe outro questionamento: é válido apostar num único sistema geométrico para a experiência da realidade? É importante lembrar que a perspectiva é um sistema de representação e como tal está inserido em dinâmicas culturais ou em processos operativos diversos que pode ser visto como uma circunstância paradigmática. E isso é muito sugestivo no estudo de toda a pintura no Brasil Colonial.

Apesar de toda esta disposição geométrica acima referido podemos conjecturar outra preocupação para a pintura de tetos no Brasil do Tempo Colonial. Trata-se de posturas ou de questões espirituais e menos vinculada a uma disposição excessivamente lógica do ponto de vista mate-

⁶fr. Javier Navarro de Zuvillaga. Imagem de la Perspectiva, Ediciones Siruela, Madrid, 1996. pp. 291-334. Vale a pena consultar também: Stefano Bertocci, "La lezione prospettica di Andrea Pozzo nei costrutti architettonici di quadraturisti toscani", in Andrea Pozzo (a cura di Andrea Spiriti), Echeo, Varese, 2011, pp. 185-193. Ainda interessante è o contributo de Maria Teresa Baroli e Nevena Radojevic, "La quadratura della Chiesa di Ognissanti a Firenze", in Prospettiva luce e colore nell'illusionismo architettonico (a cura di Stefano Bertocci e Fauzia Farneti), Artemide, Firenze, 2011, pp. 119-128.



mático. Ou mesmo além das questões desenvolvidas desde o século XV no Renascimento, a favor da perspectiva. Estaremos tratando de uma preocupação ou de uma prioridade puramente espiritual? Uma inquietação a partir de uma mensagem apologética e menos racionalizada? A construção perspéctica no Brasil em alguns momentos ou em alguns artistas priorizou as questões espirituais e não tanto a perspectiva com seguimentos geométricos. Ou então: priorizou mais as narrativas e o contar de histórias? E isto seria o não vínculo a um espaço pictórico representado um pouco distante das complexas regras da perspectiva, vindas desde os séculos XV e XVI? Naturalmente não isenta o artista do conhecimento da geometria e da matemática, pois o desenho que está no papel deve migrar para o suporte. E estas questões são atributos da geometria e da matemática como anteriormente assinalado.

No estudo da quadratura em Minas Gerais, para citar uma zona específica em sua abrangência cronológica e geográfica, assistimos a diversidades formais e dinâmicas culturais em grande escala. Significa que mesmo na Capitania do Ouro os espécimes ainda apresentavam diferentes morfologias. Não é possível individualizar um único modelo, mas especificidades locais, neste sentido, vemos diferentes módulos de falsas arquiteturas. Assim, nos permite visualizar formas arquitetônicas falsas que apenas compõe o espaço do tema central e que não apresenta continuidade com a arquitetura real. Muitas das arquiteturas fictícias não apresentam uma proporcionalidade entre os seus elementos decorativos e outros multiplicam a cornija ou o entablamento sem ajustar as dimensões do capitel ou dos fustes. Estes últimos algumas vezes apresentam uma disparidade proporcional que se nota claramente. Se nos aproximarmos das linguagens específicas de morfologia, proporção e semântica das ordens arquitetônicas percebemos incongruências. Mas se pensarmos no uso destas arquiteturas livres de um compromisso a partir de uma estrutura sintática da ordem arquitetônica teremos módulos mais flexíveis, livres e pensados de um outro ponto de vista. Não cabe julgar e nem apostar em disposições acertadas ou não. No Brasil Colonial assistiremos um novo paradigma. Uma nova construção pictórica com novos espaços e outras exigências. Buscar modelos como campo de julgamento seria deixar de entender um campo ilusório fora da regra.

É assim que a quadratura, em alguns casos, faz pano de fundo cenográfico para as figurações que narram e exibem o historiado. Neste contexto, a expressão “janelas para o invisível” de Pavel Floriênski⁷ nos parece interessante para uma situação como esta aqui em discussão. Este espaço fictício da arquitetura ilusionista ocupa grande parte do teto e promove claramente a riqueza do ambiente. Trata-se de uma moldura ou um teatro sacro para o espaço espiritual da mensagem icônica. Com esta preocupação captada por Floriênski, é possível rever algumas conotações do simulacro no Brasil Colonial. Quem sabe um formulário entre este historiador e a perspectiva como forma simbólica de Panofsky. Fica aqui outro aspecto para futuras reflexões. Um universo mágico e pleno de conceitos.

A produção dos espaços de falsa arquitetura, a partir dos pressupostos da perspectiva, a quadratura, apresenta uma relação intrínseca com o estudo e o aprendizado da matemática, da geometria e da perspectiva. Todas estas questões científicas são fulcrais para os artistas e artesãos, pois na construção dos espaços ilusórios o ambiente físico é modificado com alterações diversas. Um outro aspecto que devemos levar

⁷Massimo Pampaloni. “A forma do jesuíta: os exercícios espirituais” in (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello) *Cultura Arte & História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX. Fino traço*, Belo Horizonte, p. 21. A referência feita por Massimo Pampaloni a Florenskij me ajudou a ver com outra “perspectiva” aspectos visuais da nossa pintura ilusionista.



em consideração é a inegável afinidade da pintura barroca com a ação da Ordem Jesuítica na Europa, fundada em 1534 e reconhecida por bula papal em 1540. Na América Portuguesa os jesuítas fundaram colégios e disseminaram conhecimentos desde as questões teológicas, até as mais exatas como a geometria, a física, a cosmografia e a perspectiva⁸. Estudar sobre o ensino dos jesuítas nos colégios do Brasil é uma tarefa muito intrincada, necessária e que ainda não foi feito por completo. Outro aspecto importante é conhecer bem os programas das aulas para entendermos que tipo de ensino era priorizado e como era a sua pedagogia. Não significa que uma vez instaurado numa determinada cidade um colégio jesuítico, a produção da pintura ilusionista seria mais evidente ou mais elaborada ou que fosse abundante em relação a outras áreas geográficas. O fato de nos colégios ensinarem matemática e geometria não faz obrigatoriamente elevar a produção da decoração ilusionista numa determinada região. Não obstante, estes estudos estavam vinculados como espécie de pré-requisito para uma elaborada decoração ilusionista. Não se pode projetar arquiteturas falsas em suportes abobadados ou planos sem um conhecimento específico significativo da geometria e da perspectiva.

Ainda temos uma questão que sempre vem à tona. Porque decorar os tetos das igrejas com complexas arquiteturas ilusórias? Por que elevar verticalmente a partir do simulacro os espaços matéricos das igrejas? Repare que a quadratura não continua a arquitetura real, pois as paredes são normalmente lisas, sem decoração. Portanto, qual o sentido de uma sacralidade perspéctica que rompe ou propõe romper o sentido tectônico dos edifícios? A pintura ilusionista ou o uso de arquiteturas pictóricas em paredes acontecem desde a Roma Antiga. A Idade Média também em sua história artística tratou de algum modo espaços falsos com cenas reduzidas ou em painéis promovendo o engano do olho e seduzindo o espectador de algum modo. As disposições perspécticas foram elaboradas de modo mais complexo por Giotto e outros artistas ainda no século XIV e tiveram uma repercussão extraordinária nos períodos posteriores. Mas a nossa pergunta encontra interrogação quando grandes espaços entre paredes e tetos planos, curvos, abobadados ou cupulados tornaram-se suportes para um universo matérico as avessas enquadrando uma cena religiosa (no caso do Brasil Colonial) em grandes dimensões e impondo um espaço praticamente arrancado da materialidade dos templos.

No Espaço Colonial os caixotões, os brutescos e a quadratura serão as novas disposições narrativas e historiadas, até grande parte do século XIX. Mas o que estas decorações nos dizem ou queriam dizer a estes homens do século XVIII? As pinturas teriam um motor fulcral: buscar a Deus em todas as coisas. Esta é a forma⁹ desde sempre pensada pela Igreja. E a pintura ou toda a arte medieval mostrou bem esta busca, numa espiritualidade introspectiva e distante da realidade dos homens em sua vida cotidiana. O que vai mudar entre o período medieval e o século XVI? Como será esta busca ao mundo divino? Vamos pensar a partir da Companhia de Jesus e fazer o mesmo caminho, ou seja, buscar e encontrar a Deus. Associamos sempre a arte com a Companhia de Jesus, mas muitos jesuítas nos dizem que nos escritos de Inácio não se encontra praticamente nada a este respeito. Não se fala de arte, não há indicações, não há nenhuma discussão, nem teórica nem prática, sobre este assunto.¹⁰

⁸Dominique Raynaud, "As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva", in (org. Magno Moraes Mello) *Arquitetura do engano – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*, Fico Traço, Belo Horizonte, 2013, pp. 71-86.

⁹Massimo Pampaloni, "A forma do jesuíta: os exercícios espirituais" in (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello) *Cultura Arte & História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Fino traço, Belo Horizonte, pp. 15-23.

¹⁰Massimo Pampaloni, "A forma do jesuíta: os exercícios espirituais" in (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello) *Cultura Arte & História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Fino traço, Belo Horizonte, pp. 15-16



Curiosamente percebermos uma ligação entre esta ordem e as disposições artísticas, não de modo didático, mas com o poder de evangelização do homem; como uma finalidade bem elaborada ou bem específica, como bem salienta Massimo Pampaloni. Cabe a nós descobrirmos isto. O que muitos jesuítas apontam e digo isso a partir de algumas lições que aprendi com eles, é que Inácio coloca a introspecção na vida cotidiana e, portanto, a ação está na contemplação ou na meditação. Seguindo esta disposição isso significa que tudo fala de Deus e que posso encontrá-lo em todas as coisas do mundo ao meu redor.¹¹

Retomando o que foi tratado anteriormente, é fundamental ter sempre em mente que a busca a Deus é constante e depende de um discernimento apropriado e uma adequada avaliação. O que mais impressiona é que tudo isso descende de uma praticidade do modo de vida do jesuíta. Esta praticidade é encontrada na regra do tanto quanto. Ou seja: estar atento e próximo ao que aproxima ao fim desejado e se afastar das coisas quando este fim maior for prejudicado. É neste contexto que a arte é uma ferramenta que pode ajudar à finalidade maior, isto é, encontrar a Deus. Quando estamos perante a uma decoração ilusionista somos transportados para um meta-espço e um meta-tempo.¹² Ora, assistimos um espaço inserido em outro espaço e um tempo em outro tempo. Aqui vemos a infinitude do mundo pictórico e a finitude do âmbito material e terreno. Trata-se de um decurso e de uma vastez virtual e infinita do mundo teológico, que assiste nosso mundo terreno e físico como um espelho irreprensível.

Em relação aos jesuítas nossa preocupação dispara para as decorações de Giovanni Battista Gaulli, Andrea Pozzo e mesmo as de Gian Lorenzo Bernini. O espectador que mira estas decorações não observa apenas luzes, cromatismo ou formas, mas sente que participa em toda a espetacularidade como uma integração ativa entre ator e espectador ou vice-versa, como bem advertiu Argan.¹³ Pode-se pensar que mesmo sem conhecer ou fazer os Exercícios Espirituais o fruidor é tomado por uma admiração mística e é a partir daí o processo inicial de busca e encontro com Deus. É assim que funciona o diálogo com Deus. Este encontro e estas decorações funcionam com o olhar da imaginação e, no caso dos jesuítas, a relação com a composição de lugar é o foco mais prático, não só para visualizar as imagens, como para introspectar sua mensagem. O ver como os olhos nos remete à construção da cena que Andrea Pozzo constrói e assim materializamos a composição de lugar. E isso significa que o olhar ultrapassa a questão física e invade o perceber com a imaginação ou por meio dos sentidos.

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 alter scienze non arrivino ad intenderla (fala da perspectiva), nè praticarla à caggione dela loro imperitia nell'Arti d Geometria, e di Architettura, ché presuppongono già note a chi si pone à questo studio, essendo questa per appunto la materia, ché compone tute 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*¹⁴. Andrea Pozzo pinta como se

¹¹Para estas colocações volto ao texto aqui já referido de Massimo Pampaloni e de algumas conversas com meu amigo, o Prof. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues S.J, da Universidade Unisinos.

¹²Deixo aqui o meu franco agradecimento ao Prof. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues S.J, da Universidade Unisinos. Nossas interlocuções e as lições que aprendi com ele ao longo de tantos anos (desde os tempos da Universidade Gregoriana) e recentemente em profícuas conversas via email para a formalização de algumas das ideias aqui trabalhadas neste texto, principalmente, a partir da vida espiritual dos jesuítas e sua praticidade. Suas conversas e seu profundo conhecimento sobre a vida dos jesuítas abriu para mim novas perspectivas de trabalho e de estudo entre os jesuítas e a decoração pictórica.

¹³Giulio Carlo Argan, *Imagem e persuasão*, Companhia das Letras, São Paulo, 2004, pp. 33-104.

¹⁴Andrea Pozzo *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, tomo II, Roma, 1693: parte dedicada aos leitores.



fosse a vivência do próprio Exercício Espiritual, segundo o método inaciano. É interessante pensar que o espectador quando visualiza estas imagens não faz os exercícios, deste modo, a quadratura materializa tais exercícios e os faz realizar no utente. Ora, mesmo hoje quando vemos a decoração de Pozzo ou a de Baciccio a pintura nos envolve naquilo que contemplamos. Como chama atenção Heinrich Pfeiffer *il pittore trentino non intende dare solo programmi retorici-dogmatici dela Controriforma ma, distinguendo chiaramente tra allegoria e finzione architettonica da una parte e l'illusione del mondo trascendente dall'altra, ha saputo dare una tale intuizione del mondo dell'al di là che nel osservatore il mondo trascendente dei Santi e de Dio e il mondo terrestre vengono messi in comunione.*¹⁵

Sempre neste mesmo sentido de praticidade, o tratado de Andrea Pozzo reafirma pontos como (...) *dapoi, se la Bontà Divina mi darà tempo e forse da poter compore un altro Libro, mostrerò il modo di farre tute le Prospettive com la Regola ché la presente il adopero, ed è più facile e universale dell'ordinaria e comune; benche questa sia il fondamento dell'altra. Cominciare dunque o mio Letore allegramente il vostro lavoro; con risoluzione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero ponto dell'occhio che è la gloria Divina. Ed io vi aguro e vi prometto a sí onorati desideriiifelicissimo riuscimento.*¹⁶ Esta instrução é fundamental para a transmissão da mensagem divina e compor o fiel para dentro da cena ali representada. Portanto, Andrea Pozzo se amplia (sua disposição se expande) em outros artistas discípulos ou não, mas sempre tomados de uma necessidade ilusionista e isso faz com que esta busca a Deus, este fim máximo para os jesuítas, seja projetado a outros decoradores, a outras instituições, outros desejos e outras ordens religiosas. Este fim se amplia como uma lente de aumento numa projeção cosmopolita, mesmo fora dos domínios da Companhia de Jesus. Reconhecemos que o fiel deve ser introduzido no novo espaço, um espaço arquitetado pela perspectiva e que estabelece um laço infinito com o mundo divino. Não há distanciamento, pois, o conhecimento interno ultrapassa as formas artísticas que maravilham. Quando se olha para além do cromatismo e da beleza plástica inicia-se o diálogo com Deus. Tudo isso, depois de Pozzo, é parte significativa de um universo plástico de simulação arquitetônica que se multiplica dentro e fora dos ideais da ordem jesuítica.

Se estamos no século XVI, para o Concílio de Trento a prioridade é a catequese, a fala com Deus e a instrução ao espectador cristão nos mistérios da fé. Nestas diretrizes não há uma prioridade a uma ordem religiosa em especial. Trento reforma a sua própria Igreja, muito mais que se protege contra diversos ataques. É aí que o método prático de Pozzo se materializa e se concretiza. Como Massimo Pampaloni S.J. escreveu, o seu modo é a forma do jesuíta que podemos, a meu ver, influenciar outras congregações. O Prof. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues S.J também salienta o fato de Andrea Pozzo, Baciccio ou mesmo Bernini estarem mais próximos de uma postura mais otimista sobre a salvação do homem e nisso os jesuítas são diferentes das outras ordens que acentuam características místicas mais próximas da Idade Média, ou seja, acentuam o distanciamento do homem em relação a Deus. Com os jesuítas a busca de Deus está na ação prática da realidade vivida na vida cotidiana. Tudo leva ao encontro de Deus e por isso eu encontro Deus em todas as coisas criadas.

E como chama a atenção o Jesuíta Thomas Lucas (...) *così, l'architettura del mondo è finzione; essa cambia, flutua, crolla. L'immagine sacra, invece, resta sempre ferma, sempre leggibile, trascendente, proprio*

¹⁵Heinrich Pfeiffer, "Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù", in Andrea Pozzo, Lumi, 1996, p.16.

¹⁶Andrea Pozzo *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, tomo I, Roma, 1693: parte dedicada aos leitores.



perche è una trasparente rappresentazione, un'icona della presenza divina. Por todos estes aspectos e por todas estas posturas, sejam elas vinculadas ou não ao universo jesuítico, a infinitude está determinada por uma relação entre o mundo pesado e gravitacional e o mundo vaporoso, cromático e divino de um espaço sobrenatural a partir da simulação perspéctica

Referências Bibliográficas:

- ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e persuasão, Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- BARTOLI, Maria Teresa; RADOJEVIC, Nevena. “La quadratura della Chiesa di Ognissanti a Firenze”, in BERTOCCI, Stefano; FARNETI, Fauzia. Prospettiva luce e colore nell’illusionismo architettonico, Artemide, Firenze, 201.
- BERTOCCI, Stefano. “La lezione prospettica di Andrea Pozzo nei costrutti architettonici di quadraturisti toscani”, in Andrea Pozzo (a cura di Andrea Spiriti), Echeo, Varese, 2011
- BOHRER, Alex. “Os missais de plantin e outras reminiscências flamengas no Barroco Mineiro” in Um mundo sobre papel, edusp, São Paulo, 2014.
- PALOMINO, Antonio. Museo Pictório y Escala Óptica, Madrid, 1715.
- PAMPALONI, Massimo. “A forma do jesuíta: os exercícios espirituais” in: ROMEIRO, Adriana Romeiro e MELLO, Magno Moraes (Orgs.). Cultura Arte & História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX. Fino traço, Belo Horizonte, 2014.
- PFEIFFER, Heinrich. “Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù”, in Andrea Pozzo, Lumi, 1996.
- POZZO, Andrea. Perspectiva Pictorum et Architectorum, tomo II, Roma, 1693: parte dedicada aos leitores.
- RAYNAUD, Dominique. “As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva”, in: MELLO, Magno Moraes (Org.) Arquitetura do engano – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil, Fico Traço, Belo Horizonte, 2013
- ZUVILLAGA, Javier Navarro de. Imagem de la Perspectiva, Ediciones Siruela, Madrid, 1996;
- ZUVILLAGA, Javier Navarro de. Mirando a través, Ediciones Serbal, 2000; Forma y representación un análisis geométrico, Akal, 2008.

